

# **Pratiques de l'errance, vécus de la mémoire**

**Ana Maria Alves**

**Maria de Jesus Cabral**

**José Domingues de Almeida**

**Dominique Faria**

**IIe série, numéro 10, avril 2017**  
**Titre : *Pratiques de l'errance, vécus de la mémoire***

**Comité de Direction**

Directrice:

Maria de Jesus Cabral (Présidente de l'APEF)

Codirecteurs:

Ana Clara Santos (Vice-Présidente de l'APEF)

José Domingues de Almeida (Vice-Président de l'APEF)

Dominique Faria (Vice-Présidente de l'APEF)

Sous-directeurs:

Ana Isabel Moniz (Secrétaire de l'APEF)

Ana Maria Alves (Secrétaire adjointe de l'APEF)

João da Costa Domingues (Trésorier de l'APEF)

**Comité éditorial:**

Teresa ALMEIDA (Univ. Nova de Lisboa)

Cristina ÁLVARES (Univ. do Minho)

Ana Maria ALVES (ESE /Instituto Politécnico de Bragança)

Maria Natália Pinheiro AMARANTE (Univ. Trás-os-Montes e Alto Douro)

Marta Teixeira ANACLETO (Univ. de Coimbra)

Kelly BASÍLIO (Univ. de Lisboa)

Maria de Jesus CABRAL (Univ. de Lisboa)

Leonor COELHO (Univ. da Madeira)

Paula Mendes COELHO (Univ. Aberta)

José Domingues DE ALMEIDA (Univ. do Porto)

João da Costa DOMINGUES (Univ. de Coimbra)

Dominique FARIA (Univ. dos Açores)

Maria do Rosário GIRÃO (Univ. do Minho)

Fernando GOMES (Univ. de Évora)

Ana Isabel MONIZ (Univ. da Madeira)

Ana Paiva MORAIS (Univ. Nova de Lisboa)

Maria de Fátima OUTEIRINHO (Univ. do Porto)

Maria Eugénia PEREIRA (Univ. de Aveiro)

Luís Carlos PIMENTA GONÇALVES (Univ. Aberta)

Margarida Esperança PINA (Univ. Nova de Lisboa)

Ana Clara SANTOS (Univ. do Algarve)

Isabelle SIMÕES MARQUES (Univ. Aberta)

Isabelle TULEKIAN LOPES (ISCAP-Instituto Politécnico do Porto)

**Comité Scientifique:**

Jean-Michel ADAM (Univ. de Lausanne, Suíça)

Marta Teixeira ANACLETO (Univ. de Coimbra, Portugal)

Encarnación Medina ARJONA (Univ. de Jaén, Espanha)

Paul ARON (Univ. Libre de Bruxelles, Bélgica)

Kelly BASÍLIO (Univ. de Lisboa, Portugal)

Bruno BLANCKEMAN (Univ. Sorbonne Nouvelle - Paris III, França)

Maria João BRILHANTE (Univ. de Lisboa, Portugal)

Helena BUESCU (Univ. de Lisboa, Portugal)

Maria de Lourdes CÂNCIO MARTINS (Univ. de Lisboa)

Jean-Louis CHISS (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, França)

Maria Paula Mendes COELHO (Univ. Aberta, Portugal)  
Ana Paula COUTINHO (Univ. do Porto, Portugal)  
Manuel Bruña CUEVAS (Univ. de Sevilha, Espanha)  
Michel DELON (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, França)  
Gérard DANOU (Univ. Paris Diderot, Paris VII, França)  
Catherine DUMAS (Univ. Sorbonne Nouvelle- Paris III, França)  
Pascal DURAND (Univ de Liège, Bélgica)  
Diana LEFTER (Univ. de Pitesti, Roumanie)  
Charmaine Anne LEE (Univ. de Salerno, Itália)  
Eric FOUGERE (CRLV, Univ. Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, França)  
Georges FORESTIER (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, França)  
José Oliver FRADE (Univ. de la Laguna, Canárias)  
Marc FUMAROLI (Collège de France, Académie Française)  
Simon GAUNT (Univ. King's College, Londres, Reino Unido)  
Ignacio Ramos GAY (Univ. de Valência, Espanha)  
JeanYves GUÉRIN (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, França)  
Florica HRUBARU (Univ. Ovidius, Constanta, Roménia)  
Jacques ISOLERY (Univ de Corse)  
Vincent JOUVE (Univ. de Reims, França)  
Maria Eduarda KEATING (Univ. do Minho, Portugal)  
Wladimir KRYSINSKI (Univ. de Montréal, Canadá)  
Francisco LAFARGA (Univ. de Barcelona, Espanha)  
Clara FERRÃO TAVARES (Instituto Politécnico de Santarém, Portugal)  
Maria Herminia LAUREL (Univ. de Aveiro)  
Lucie LEQUIN (Univ. Concordia, Montréal, Canadá)  
Véronique LE RU (Univ. de Reims, França)  
Daniel-Henri PAGEAUX (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, França)  
Ana PAIVA MORAIS (Univ. Nova de Lisboa, Portugal)  
Alicia PIQUER (Univ. Barcelona, Espanha)  
Daniel MAGGETTI (Univ. de Lausanne, Suíça)  
David MURPHY (Univ. de Sterling, Reino Unido)  
Ofélia PAIVA MONTEIRO (Univ. de Coimbra, Portugal)  
Martial POIRSON (Univ. Stendhal-Grenoble 3, França)  
François PROVENZANO (Univ. de Liège, Bélgica)  
Marc QUAGHEBEUR (Archives et Musée de la Littérature, Bruxelas, Bélgica)  
Cristina ROBALO CORDEIRO (Univ. de Coimbra, Portugal)  
Alfonso SAURA (Univ. de Murcia, Espanha)  
Franc SCHUEREWEGEN (Univ. d'Anvers, Bélgica)  
Maria Alzira SEIXO (Univ. de Lisboa, Portugal)  
Alicia YLLERA (Univ. Nacional de Educação à Distância, Espanha)  
Christine ZURBACH (Univ. de Évora, Portugal)

**Avec la collaboration spéciale de :**

Graciete BESSE  
Guy DUGAS  
Karen HADDAD  
Thierry LAURENT  
Fabrice SCHURMANS

***Design de la couverture :***

Rui Rica

**Edition:**

Ana Maria ALVES  
Maria de Jesus CABRAL  
José Domingues DE ALMEIDA  
Dominique FARIA

**Mise en page:**

João Leite

**Adresse web:** <http://ler.lettras.up.pt/apef/carnets>

**Adresse e-mail :** [carnetsapef@gmail.com](mailto:carnetsapef@gmail.com)

©2017 APEF- Association Portugaise d'Études Françaises

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction</b> .....	1
<b>Guy Dugas</b>	
Autour de quelques concepts et de leurs prolongements dans la littérature judéo-maghrébine.....	4
<b>Fabrice Schurmans</b>	
Vers une postmémoire de la traite et de l'esclavage ? .....	22
<b>Ferdulis Angone</b>	
Anachronies, oubli et délire de théâtralisation .....	39
<b>José Domingues de Almeida</b>	
La shoah <i>post-mémorée</i> à la troisième génération .....	54
<b>Justine Feyereisen</b>	
Postmémoire de l'exil .....	65
<b>Maria de Fátima Outeirinho</b>	
Post-mémoire et Histoire à partir d'une revisitation d'expériences exiliques .....	80
<b>Éric Fougère</b>	
Errance et passage à la limite .....	89
<b>Mohamed-Racim Boughrara</b>	
De l'exil géographique à l'exil identitaire ou l'impossible reterritorialisation dans <i>Maūsīm al-hiġrāh ilā al-šamāl</i> de Tayeb Salih .....	102
<b>Ana Maria Alves</b>	
Pour une définition de l'exil d'après Milan Kundera .....	113
<b>Adelaide Gregorio Fins</b>	
L'exil intime qui nous fonde .....	123
<b>Dominique Faria</b>	
La traduction comme déracinement et exil .....	137
<b>Ana Isabel Moniz</b>	
Paysage, chemin et errance chez Julien Gracq .....	146
<b>Emilie Ieven</b>	
L'errance, un mouvement à potentiel utopique .....	156

**Natália Alves**

De l'incessante inquiétude à la quête du bonheur ..... 171

**Cristina Robalo Cordeiro**

Petite note sur notre condition d'exilés ..... 188

## INTRODUCTION

« Tu seras errant et vagabond sur la terre »

*La Bible, Gn, 4: 12*

Lointaine et proche, plurielle et éclatée, la présence sérafade qui traverse l'histoire et la culture de Bragançe et de tout le Nord Est du Portugal convoque aujourd'hui comme hier, ici comme là-bas, les thèmes de l'errance, de l'exil et du passage des frontières, soient-elles géographiques, politiques ou langagières.

Issu du Forum annuel de l'APEF - Association Portugaise d'Études Françaises réalisé en septembre 2016 à Bragançe, ce numéro s'est proposé d'interroger et de réfléchir aux multiples enjeux (littéraires, politiques, éthiques) de telles notions, d'abord associées à un peuple historiquement contraint à l'exode, mais dont le destin peut servir de (pré)figuration à d'autres expériences exiliques, notamment dans notre actualité. Qu'elles convoquent la mémoire individuelle et collective en tant que fonds d'un vécu, d'une blessure, voire d'un trauma, quelles configurations prennent-elles aujourd'hui dans les œuvres d'art et de langage ? Quelles constructions symboliques, imaginaires, mythiques suscitent-elles ? Quelle vision de l'histoire du présent et de celle de l'avenir peuvent-elles ouvrir ?

Les articles présentés dans ce dossier entendent apporter quelques pistes sur ces questions telles qu'elles sont réfléchies dans les œuvres d'auteurs et acteurs tels que Jean-Marie Le Clézio, Tayeb Salih ou Leonora Miaono, Benjamin Stora, Leila Sebba ou Laura Acabo, Marianne Rubinstein, Julien Gracq, Jean Echenoz, Milan Kundera ou Patrick Modiano, à la faveur d'angles et de concepts d'approche variés, mais complémentaires, tels que l'exil, les écritures frontalières, l'écriture (post)-mémorielle ou les déplacements physiques et symboliques dans et par l'écriture.

Guy Dugas prend en charge, tout en en dégageant les traits opératoires, les concepts d'errance, d'exil et de mémoire, en partant du contexte colonial, et ouvre des perspectives fructueuses de recherche aux notions nouvellement apparues sur la scène critique telles que celles de *post-exil* et de *post-mémoire*. Fabrice Schurmans s'attarde sur la post-mémoire de la souffrance ayant accompagné le trafic négrier dans *Beloved*

(Toni Morrison) et *Humus* (Fabienne Kanor). De son côté, Ferdulis Angone analyse le concept du « Sankofa » illustré par Epupa, le personnage fou dans les premiers romans de Léonora Miano. José Domingues de Almeida caractérise la pensée essayistique et la fiction narrative de l'écrivaine française d'origine juive Marianne Rubinstein à l'aune du concept opératoire de « post-mémoire » de Marianne Hirsch. Justine Feyereisen se penche sur deux récits de J.M.G. Le Clézio, *Désert* et de *Gens des nuages*, qui illustrent le déploiement d'une « postmémoire », dont la manifestation est essentiellement spatiale. Maria de Fátima Outeirinho réfléchit également sur des questions post-mémorielles soulevées par les récits-essais-interventions citoyennes de *Voyages en postcolonies* de Benjamin Stora, ancrés qu'ils sont sur des expériences viatiques et exiliques.

Les trois contributions suivantes concernent les écritures frontalières. Éric Fougère développe les concepts de déracinement, confins, confinement, passage et errance en partant de récits de Cormac McCarthy et de Le Clézio ; Mohamed-Racim Boughrara se centre sur l'œuvre de Tayeb Salih et la question de la réappropriation de l'espace originel ; et Ana Maria Alves propose une approche de la poétique de Milan Kundera qui met en relief la mémoire exilique et migrante comme « l'un des phénomènes les plus étranges de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle ».

La thématique de l'exil dans et par la langue, est traitée par Adelaide Gregorio Fins et Dominique Faria. Adelaide Fins s'interroge à partir de Paul Ricoeur et de Martha Nussbaum, sur le sens de la transmission humaine et langagière. Dominique Faria centre son attention sur l'exil comme métaphore, permettant ainsi de mieux saisir les enjeux majeurs qui soutiennent et la traduction et la réflexion théorique et critique qui la prennent pour objet, et ce à partir de l'analyse contrastive de la traduction en portugais d'un roman de Romain Gary.

Les figurations littéraires mythiques et inter-artistiques de l'errance sont analysées par Ana Isabel Moniz, Emilie Ieven et Natália Alves. Ana Isabel Moniz aborde le thème récurrent de l'errance dans la poétique gracquienne, laquelle renverrait à l'insatisfaction chez le héros qui le met en quête d'horizons nouveaux. Emilie Ieven analyse le potentiel utopique de l'errance en tant que mouvement permettant de se réapproprier, de recréer certains rapports, à la fois singuliers et multiples, à l'espace. À partir d'une définition de l'errance dans trois romans de Jean Echenoz, elle montre que l'errance possède une véritable charge utopique ; alors que Natália Alves s'intéresse aux romans dhôteliens, lesquels mettent en avant l'homme en quête de lieux inconnus, encouragé par un désir incontrôlable de découvrir d'autres contrées et d'autres individus.

En épilogue, Cristina Robalo Cordeiro nous invite à envisager l'exil au gré d'une condition qui touche l'enseignement même de la littérature, à une époque où l'emprise technologique tend à déplacer les frontières symboliques, voire la réalité physique du thème de l'exil.

Dans un monde où les drames humains sévissent par millions et portent atteinte au mot humanité, en sa manière singulière de défier le sens et de réfléchir la réalité, la littérature reste un lieu et une force essentiels par lequel le lien de l'art et de la cité se voit renoué. Car finalement aucune objectivation n'est juste et chaque parole, parce qu'elle s'élève de ce lieu *intranquille* et subjectif qu'est le langage est avant tout un acte de liberté.

*Maria de Jesus Cabral*

*Ana Maria Alves*

*José Domingues de Almeida*

*Dominique Faria*

**AUTOUR DE QUELQUES CONCEPTS ET DE LEURS  
PROLONGEMENTS DANS LA LITTÉRATURE JUDÉO-MAGRÉBINE**  
**Bonheurs de l'errance / trauma de l'exil**

**GUY DUGAS**

Professeur émérite, Université Montpellier 3  
[dugas.montp3@gmail.com](mailto:dugas.montp3@gmail.com)

**Résumé :** Si l'ensemble qui suit peut être lu comme une somme de variations autour des notions d'*errance*, d'*exil* et de *mémoire*, cette contribution, qui définit ces divers concepts et en souligne les prolongements possibles dans le vécu comme dans les pratiques artistiques, en constitue les nécessaires prolégomènes. Venant de la part d'un universitaire qui a consacré l'essentiel de sa recherche aux expressions minoritaires en contexte de domination coloniale, cette introduction prend aussi la forme d'un bilan et ouvre quelques pistes de recherche, à partir de notions nouvellement apparues telles que celles de *post-exil* et *post-mémoire*.

**Mots-clés :** errance, nomadisme, exil/post-exil, mémoire/post-mémoire.

**Abstract:** If the following opus can be read as a survey of changes around the notions of *wandering*, *exile* and *memory*, this contribution, which defines these varied concepts and underlines their possible ramifications both in life and in artistic practice, provides the prefatory remarks which they require. Coming from an academic who has dedicated the greater part of his research to minority cultures in colonial context, these introductory remarks may also be taken as a summary which opens several avenues of research, beginning with recently-expressed concepts such as these of *postexile* and *postmemory*.

**Keywords:** wandering, nomadism, exile/postexile, memory/postmemory

J'ai toujours considéré qu'avant d'analyser ou d'étudier un phénomène, avant d'approfondir une question ou même d'aborder une œuvre, il y avait lieu de dresser des bibliographies, de revenir sur quelques définitions, sur quelques concepts essentiels à cette approche, à cette étude. Nécessité herméneutique qui me paraît d'autant plus grande lorsque le domaine abordé est en pleine évolution conceptuelle et en totale remise en cause, comme cela me semble être actuellement le cas des littératures francophones avec l'apparition de nouvelles notions (« littérature-monde », « littérature migrante », « littératures exilique, post-exilique », etc.) et de nouvelles théories venant renouveler nos approches (« postcolonial studies », « subaltern studies », etc).

De même que, dès 1992, j'avais proposé un « Retour sur quelques concepts mal établis »<sup>1</sup>, dans le contexte de ce que nous nommions alors les « littératures francophones » – de même en ouverture de ce volume d'actes, j'ai l'intention de proposer une remise en question de trois ou quatre notions-clés ; j'en rajouterai même une ou deux, inspirées par la lecture du programme et de certaines présentations de communications du colloque de Bragance.

Pour cela, j'aurai bien soin de prendre systématiquement appui sur des textes littéraires, pour la plupart empruntés au corpus maghrébin ou judéo-maghrébin – on ne se refait pas et vous savez que c'est là le domaine sur lequel je travaille depuis près de 40 ans – mais pas que...

## 1. Errance vs nomadisme

Depuis *L'Iliade*, *Don Quichotte* et les romans de chevalerie du Moyen-Âge, le thème de l'errance est constant en littérature, que ce soit dans le roman ou dans la poésie – plus particulièrement dans la poésie africaine en général, pour peu qu'elle remonte aux sources orales qui l'ont produite.<sup>2</sup>

À en croire la plupart des dictionnaires, « errance » et « nomadisme » devraient être considérés comme synonymes : « Absence, *pour une personne ou un peuple*, de résidence ou de destinations fixes » - voilà ce qu'ils nous disent, associant l'individuel au collectif et chargeant ces deux contextes d'émotions et d'a-normalité, ne serait-ce qu'à travers le terme d'*absence*. Il est vrai qu'à partir de sa cinquième édition (1798), le

---

<sup>1</sup>Dans cette contribution liminaire au volume collectif *Convergences et divergences dans les littératures francophones* (Paris, l'Harmattan, 1992), pp. 15-21, j'avais reconsidéré les notions de francophonie, d'acculturation, de littératures nationales ou minoritaires, etc.

<sup>2</sup> Me revient en tête un vers magnifique du poète marocain Mustapha Nissaboury : « Ma mémoire, c'est les nomadismes. »

*Dictionnaire de l'Académie* prend soin de préciser que « nomade » « ne se dit que des nations », avant de relativiser dès les éditions suivantes : « se dit surtout<sup>3</sup> des nations, des tribus, des peuplades ».

### **1.1. A propos de l'errance**

On peut donc poser que l'errance serait d'ordre individuel et relèverait d'une condition – Don Quichotte et le picaro sont des personnages errants – tandis que le nomadisme renverrait plutôt à un phénomène sociologique ou communautaire : telle ou telle tribu ou peuplade est dite nomade...

Mais ces communautés ou personnes « sans résidence ou destination fixes », que nous les appelions « errants » ou « nomades », sont parfaitement libres dans leur errance ; elles peuvent emporter avec elle leurs valeurs culturelles ou religieuses, leur langue, leurs traditions, et parfaitement s'en satisfaire...

Au plan personnel, l'errance n'est porteuse *a priori* d'aucun état d'âme particulier. Si pour les uns, certes, elle semble née d'une condamnation, voire d'une malédiction historique – on connaît le mythe du Juif errant – pour beaucoup d'autres elle demeure synonyme de découverte et de libération de tous les liens, voire de toutes les convenances : ainsi le Clézio, Montherlant aussi durant toute une période de sa vie, se revendiquent-ils libres et heureux dans une errance librement choisie, éprouvant – selon l'expression d'André Gide – « la joie qu'il y aurait à ne plus se sentir d'attaches, de racines, si vous voulez » (Gide, 1898). Liberté de comportement qui à son tour détermine une liberté de l'écriture : c'est bien durant leurs périodes d'errance que Montherlant et Gide ont conçu les œuvres les plus libres (*Amyntas*, *Moustique*) ou les plus engagées (*Voyage au Congo suivi de Le Retour du Tchad*, *La Rose de sable*).

### **1.2. A propos du nomadisme**

Idem pour le nomadisme : seuls notre mode de vie moderne, la constitution d'états-nations, la fixation de frontières linguistiques et géographiques ont rendu ce fonctionnement social anachronique. Dès lors, ce sont les états qui n'ont eu de cesse de sédentariser les nomades, considérés comme un danger pour l'unité nationale, de les soumettre de plus ou moins grande force à leur culture et à leurs lois – comme le montre bien l'écrivain algérien Mouloud Mammeri dans un roman trop méconnu : *La Traversée* (Mammeri, 1989).

---

<sup>3</sup> C'est moi qui souligne.

Je voudrais introduire ici une rapide parenthèse : il est des théories selon lesquelles le nomadisme constituerait l'état naturel de l'homme, la condition première de toute société. La sédentarisation ne correspondrait qu'à une période relativement limitée, et pas la plus constructive ni la plus heureuse, de la longue histoire de l'humanité. Telle est, largement reprise de Michel Maffesoli (1997), la thèse de Jacques Attali (2003) dans un ouvrage récent, *L'Homme nomade*, dans lequel il démontre que c'est dans l'état de nomadisme que l'homme s'est toujours montré le plus créatif, le plus ouvert à l'autre, que se sont développés les arts, la musique, les sciences humaines ; c'est au contraire dans la sédentarité, l'affirmation de ses racines identitaires que l'homme a tendance à nier les différences, à mépriser d'autres cultures ou religions que la sienne, à faire preuve d'hétérophobie ; c'est la sédentarité qui a permis la création de concepts lourds de conséquence : « racines », « identité », « patrie », « langue maternelle », etc. Que l'on songe seulement à la formation complexe du terme « patrie », à la fois « père » par l'étymologie et « mère » par le genre, et à tout ce à quoi cela renvoie de fort et attachant.

L'écrivain tuniso-canadien de langue française Hédi Bouraoui parle de *nomaditude*, état d'esprit conduisant le nomade à accueillir comme autant d'enrichissements les multiples identités que ses déplacements proposent, de les adopter sans les rejeter, car cela ne le dépossède pas de son identité native : « Ce processus fait sa richesse, surtout quand les différentes identités sont assumées dans la sérénité et non dans le déchirement, ni dans la désintégration de la mémoire. » (Bouraoui, 1994 : 9).

## **2. Exil et Diasporas**

Retour à la définition des dictionnaires :

- *Exil* : situation faite à une personne ou à un groupe de *devoir rompre* avec leur société d'origine, d'eux-mêmes ou par suite d'un bannissement, d'une condamnation. Ne pas oublier : si errance et nomadisme représentent deux états ou comportements, individuels ou collectifs, l'exil au sens strict trouve d'abord sa définition dans le droit, la juridiction romaine distinguant *exil*, c'est-à-dire expulsion pure et simple d'une personne de son lieu de résidence ; *relégation* ou *confinement* (= assignation à une résidence, le plus souvent aux marges (aux confins du territoire) et la *déportation*. Bien sûr, on peut aussi, comme Victor Hugo ou Stephan Zweig, choisir l'exil sans y avoir été le moins du monde condamné.

Mais l'exil ne suppose pas obligatoirement l'exode et l'on peut se sentir en exil

dans son propre pays. Je prendrai ici en exemple le droit colonial français (largement inspiré du droit romain, du reste) lorsqu'il vient à s'opposer à certains cas de rébellion dans ses colonies : par exemple Abd el Kader en 1847 ou la révolte dite des Mokrani en 1871. Dans les deux cas, les révoltés (pas Mokrani puisqu'il meurt au combat, mais ceux qui l'entourent, notamment le Cheikh el Haddad et sa famille) sont parfois condamnés à la relégation (Abd-el-Kader) parfois à la déportation (Aziz el Haddad) mais ce n'est pas tout : leur famille restant au pays est aussi condamnée : d'une part à perdre ses terres, qui sont redistribuées à des colons ; d'autre part – c'est notamment le cas des enfants du Cheikh el Haddad, à la suite de sa déportation en Nouvelle-Calédonie – à voir ses enfants scolarisés éloignés de leur milieu natal pour être inscrits de force au Lycée National d'Alger où ils suivront bien sûr un enseignement en français. Pendant que le père est *confiné* ou *déporté*, les enfants sont donc, à proprement parler, *exilés dans leur propre pays, exilés dans la langue de l'autre*.

Dans tous les cas – même lorsqu'il n'exige pas un éloignement géographique – l'exil est donc *rupture, arrachement* : au milieu natal, à une langue maternelle, au contexte dans lequel on a grandi... *arrachement et assignation* : à résidence, à la pratique d'une langue, à un profond changement culturel, etc.

Si bien que l'exil est toujours ressenti comme une forme de violence (ne dit-on pas d'une personne qu'elle est *frappée d'exil*?) et qu'il suscite la *nostalgie* d'un état et d'un temps antérieurs (le fameux « nostos » d'Homère dont je reparlerai lorsque j'aborderai la question de l'écriture de la mémoire).

- *Diaspora* : Autre terme à significations multiples et évolutives, particulièrement ces derniers temps au gré des "transnational" et "cultural studies" » (on parle même quelquefois de "diaspora studies" !) Pour faire vite et simple, c'est à l'ouvrage-somme de Dufoix (2011) : *La Dispersion*, que j'emprunterai ici, pour ne retenir parmi ce que l'auteur nomme « les conditions de possibilité » des usages du terme que ceux intéressant mon propos – en particulier la diaspora juive avec les notions de "kappara" et de "galouth", sur lesquelles je reviendrai. Retenons également la relation ambivalente entre les deux termes, car s'il n'y a pas de diaspora sans exil, on peut très bien – on vient de le voir – se sentir exilé sans être extradé, placé en situation diasporique.

Toute situation de communauté en diaspora pose en outre le problème de l'usage d'une langue et de son maintien face aux langues hégémoniques du pays d'accueil : cas du yiddish pour les diasporas juives en Europe ou du passage de l'italien

au français chez les écrivains de la minorité italienne dans la Tunisie sous Protectorat<sup>4</sup>.

## 2.1. Errance et exil

Parce qu'il n'est jamais voulu par celui qui le vit, ou alors décidé à contrecœur, l'exil, qu'il soit individuel ou collectif, représente une situation toujours traumatisante. On connaît la définition d'Edward Saïd : « L'exil est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable. » (Saïd, 2008 : 241)

Certes, il est des individus ou des communautés ethniques ou confessionnelles qui *choisissent de quitter* le foyer qu'ils ont contribué à fonder, ou leur patrie natale. Afin de se désolidariser d'une politique, de s'opposer à des pratiques heurtant leurs convictions religieuses ou morales, de fuir une guerre... bref, de « s'éveiller du cauchemar de l'Histoire », selon l'expression de Stephen Dédalus dans *l'Ulysses* de Joyce. Mais, si cela peut être consenti, ça ne se fait jamais de gaîté de cœur. Il peut y avoir – nous l'avons noté – du *bonheur*, voire de la *passion* dans le nomadisme et l'errance, qui sont l'un et l'autre fondés sur un désir d'ailleurs ; il n'y a que *regret* et *sentiment de malheur* dans l'exil, qui est « empêchement d'être là où l'on désire être » (Bourque, Hogikyan, 2010 : 2) – ce « là » pouvant être un lieu géographique, un espace vital, mais aussi une communauté ethnique, religieuse, linguistique, intellectuelle, etc. ... ce qui ne signifie pas, loin de là, qu'il s'agit d'une situation anesthésiante, que l'exilé vit constamment dans la négation et le rejet. L'exil, on le sait peut-être, au même titre que l'errance quoique dans un tout autre registre, une source de création très féconde.

## 2.2. Rapport à la patrie et à la langue

Parce que ces situations d'exil et d'errance apparaissent fréquemment au sein de l'étude des expressions francophones, je voudrais revenir à présent sur les rapports que ces expressions entretiennent avec la *patrie* et la *langue* d'une part, avec le *temps* d'autre part – deux rapports souvent associés par la critique, quoique déterminés différemment, selon moi, dans l'une et l'autre situations :

- Revenons sur la nouvelle catégorisation « littératures migrantes » ou « littératures de la migration », très en vogue aujourd'hui mais dont je ne sais guère ce qu'elle recouvre exactement, et qui du reste me semble parfois contredire le concept de « littérature-monde » cher à Michel Le Bris et Jean Rouaud. S'agit-il d'une nouvelle

---

4 J'ai étudié ce dernier cas dans Dugas, 1995 : 89-101.

appellation des littératures des immigrations ? Des écritures nomades célébrées par ce même Michel Le Bris au cours de son festival *Étonnants voyageurs* ? Ou bien des littératures d'exil (je pense là à certaines entrées du *Dictionnaire des écritures migrantes* d'Ursula Mathis et Birgit Baumgarten (2012) – lequel exil pourrait précisément être considéré comme l'antonyme d'une situation de migration puisqu'il contraint l'écrivain à occuper dans un immobilisme relatif (Memmi ne se définit-il pas dans l'un de ses derniers essais comme un « nomade immobile » ?) un espace rejeté, depuis lequel il s'exprime selon une inspiration rétrovertie vers d'autres espaces, d'autres temps infiniment regrettés<sup>5</sup> ? L'errant, le nomade n'ont pas de patrie – c'est ce qui fait leur liberté. Déchiré, l'exilé balance sans cesse entre une patrie perdue mais jamais oubliée et une patrie d'adoption qui ne l'accepte pas (ou/et que lui n'accepte pas). Au bout du compte, il se fabrique ce que ce même Memmi nomme sa « petite patrie portative »<sup>6</sup>. (A. Memmi, 1969 : 242-243)

Parlons à présent de la rupture de l'intellectuel avec sa langue maternelle, de cet « exil dans la langue » que l'on évoque tant à propos des expressions francophones. Cette rupture peut, semble-t-il, se faire de deux manières :

Soit le devenir historique de la nation fait de tel ou tel écrivain en contexte postcolonial un « bâtard culturel » (l'expression est de Jean Amrouche, mais tant d'autres intellectuels maghrébins l'ont reprise, dans les années qui ont suivi les indépendances nationales) parce que sa propre histoire ou celle de sa famille ne lui ont pas permis d'être en harmonie avec ce que les états émergents se sont empressés, lorsque par chance ils l'ont pu (ce qui ne fut pas le cas dans tous les pays, en Afrique Noire notamment), d'appeler l'idiome majoritaire « langue nationale ». Et – même revenu au milieu de son peuple – il en conçoit un sentiment d'isolement, d'exil dans la langue.

Soit, dans d'autres contextes, cette rupture de l'intellectuel acculturé avec sa langue maternelle peut être considérée de façon totalement différente. Prenons le cas de Nancy Huston, écrivaine canadienne de langue maternelle anglaise qui a grandi aux États-Unis avant de s'installer en France. Voici ce qu'elle dit de son évolution entre sa langue maternelle et sa langue d'adoption :

C'est en français, à Paris, que j'ai osé mes premiers pas dans l'écriture : j'éprouvais un

---

5 « L'exilé-e, typiquement, est nostalgique ; il ou elle aspire au retour au pays natal, au *homeland*. Il ou elle se sent déchiré-e et survit entre le pays quitté et le nouveau lieu de résidence. » (Bourque, Hogikyan, 2010 : 17).

6 Neil Bissondath (1994 : 26), Canadien d'origine trinitadienne, prétend de son côté : « My roots travel with me in my pocket ».

sentiment d'impunité ; mes parents ne liraient pas mes livres. Mais je prenais plus de risques car, hors de sa langue maternelle, on ne sait jamais quand on est au bord du cliché (...). En 1986, un travail sur l'exil a libéré en moi la nostalgie. En ne parlant, en ne chantant jamais en anglais à ma fille, j'ai compris que je perdais une partie de mon enfance (...). Ma maturité d'écrivain dans la fiction va de pair avec ces retrouvailles avec la langue maternelle. (Huston, 1997 : 43)

Double liberté, donc : liberté d'une écriture transgressive grâce à la mise à distance que permet le nomadisme linguistique<sup>7</sup>... mais aussi liberté d'une écriture régressive (« régression temporelle », au sens freudien du terme) à laquelle aspirent les écrivains qui peuvent écrire dans deux langues, comme Tahar Ben Jelloun ou Rachid Boudjedra ; ou que regrettent ceux qui, comme Leïla Sebbar (2003), « ne parle[nt] pas la langue de [leur] père », tout en reconnaissant que c'est précisément cela qui les a constitués en tant qu'écrivains<sup>8</sup>.

### 2.3. Rapport au temps

Autre distinction à opérer : le *temps* ne peut être vécu de la même manière en situation d'errance ou d'exil : porté vers l'autre ou vers un but à atteindre, le nomade se projette sans cesse vers l'avant, tournant le dos à son passé et ignorant superbement l'Histoire et ses leçons. Dans les romans de l'errance que sont *Mangeclous* et *Les Valeureux* d'Albert Cohen ou encore *Le Désert* d'Albert Memmi que nous analyserons rapidement plus loin, les personnages, tels des *picaros* des temps modernes, fixent constamment la ligne d'horizon et arpentent l'espace, abandonnant au hasard l'espoir d'une rencontre.

L'exilé, constamment rétroverti sur son passé, est au contraire obsédé par l'Histoire et le sort qu'elle a réservé aux siens. D'où, dans les romans historiques marqués du fameux pacte de vraisemblance, des manies de collectionneur, l'attachement aux généalogies, à la recherche des origines ou d'un rôle historique joué par les siens, son appropriation, souvent mythifiante, de grands noms de l'Histoire universelle ou locale<sup>9</sup>, etc.

---

7 Voir à ce sujet Claude Hagège (1992).

8 Voir aussi le court mais riche entretien de l'auteur avec Taïna Tervonen : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2817> [consulté le 31/10/2016]

9 Je pense par exemple à la déformation onomastique (Cahéna au lieu de Kahéna) et, par voie de conséquence, de condition, que certains écrivains judéo-maghrébains font subir au personnage mythique de Diya, figure mythique de la résistance berbère à la conquête arabe au VII<sup>e</sup> siècle – ce qui subvertit l'Histoire maghrébine et constitue, par l'imaginaire, une appropriation de cette grande figure de l'Ifriquiya.

### 3. Ecriture de l'errance vs écriture de l'exil

L'exil, tout autant l'errance, peuvent constituer une riche source de création pour tout artiste. Mais de manière sensiblement différente, me semble-t-il : selon moi, l'écriture de l'errance est essentiellement tournée vers l'autre et l'ailleurs, elle est donc d'ordre *centripète* ; celle de l'exil serait *centrifuge* et constamment antévertie sur un univers d'avant la rupture. Celle-ci serait d'essence *mémorieuse et nostalgique* ; celle-là conduirait à *l'exotisme* qui est projection plus que rétroversion. Toutes deux ont alimenté des mythes littéraires assez significatifs des différences, que j'illustrerai ici par deux exemples :

#### 3.1. Du mythe de Rimbaud/Gauguin, ou mythe de l'errant

Dans son « Éloge de l'errance et de la désorientation », le géographe Luc Gwiazdzinski signale tout le profit qu'un artiste peut tirer de cette situation :

A la fois clé de lecture, posture et piste d'innovation et de créativité, l'errance est une figure stimulante dans un monde incertain. Hors là, hors les murs, hors sol, hors normes, l'errance « nous invite à être », à habiter, à exister (...).

Voyage initiatique à la découverte de soi-même et des autres, l'errance est une épreuve qui transforme. (...)

Errer, c'est pouvoir créer de nouveaux liens et assemblages, fabriquer des sentiers, des réseaux et des imaginaires au hasard des rencontres, loin des routines du quotidien. (Gwiazdzinski, 2012 : 53)

Pour l'exemple, considérons la part qu'apportent le refus de « l'européenne vie » et la fuite vers l'inconnu – Polynésie pour l'un, Corne de l'Afrique pour l'autre – au mythe qui s'est progressivement constitué autour du peintre Gauguin ou du poète Rimbaud. On dispose de peu de documents sur les conditions des errances de Rimbaud en Érythrée et dans l'Arabie Heureuse, mais de Gauguin, on dispose de *Noa Noa*, qui affirme bien ce parti-pris de l'ailleurs et la force créative qu'il comporte :

Tous ces malheurs successifs, la difficulté de gagner régulièrement ma vie malgré ma réputation, mon goût pour l'exotique aidant m'ont fait prendre une détermination irrévocable. En décembre je rentrerai à Paris et je travaillerai chaque jour à vendre tout ce que je possède. Une fois le capital en poche, je repars pour l'Océanie. (...) Rien ne m'empêchera de partir et ce sera pour toujours. Quelle bête existence que l'européenne vie. (Gauguin, 1894)

Ne sous-estimons pas les fécondes ambiguïtés et contradictions de tels

itinéraires<sup>10</sup> ; elles sont aussi celles de *l'exotisme* – genre fort déprécié aujourd'hui et qui mériterait d'être réévalué au plan artistique et littéraire<sup>11</sup>. Mais je n'ai pas l'intention d'entrer dans de tels débats aujourd'hui, simplement dessiner les contours de ces mythes de l'errance, de l'artiste nomade...

### **3.2. ... au mythe du Juif errant**

...Pour mieux en arriver à ce mythe du Juif errant dont il sera question dans certaines communications, et qui est à mon avis mal nommé puisqu'il correspond davantage, selon ce que je viens de dire, à un mythe de l'exil infini qu'à un mythe de l'errance.

D'abord parce qu'il est né d'une condamnation, en aucune façon d'un choix individuel ou collectif. Incontestablement, le Juif errant est un perpétuel exclu plus qu'un nomade, c'est un *proscrit*, un *banni* – même si son bannissement ne s'exprime pas à l'origine dans le contexte des nations. Pardonnez-moi si je ne fais là que noter ; je ne vais certes pas revenir à la genèse du mythe et à *l'Évangile de Jean*. D'autres dans ces pages en parleront – et sans doute mieux que moi.

Mais surtout parce qu'au fil des siècles et par l'apport de l'Histoire occidentale moderne (expulsion des Juifs d'Espagne, conversions collectives forcées, introduction de thèmes nouveaux : notions de nation et de race, théories antisémites Shoah, laissés-pour-compte de l'Histoire coloniale, etc.), la légende du Juif errant va évoluer dans un sens plus politique que spirituel<sup>12</sup>. Et le Juif devenir l'éternel proscrit, l'exilé perpétuel de toutes les nations – image que les écrivains et artistes juifs (Chagall, Cohen, Wiesel,..) reprennent eux-mêmes volontiers. On connaît la formule en forme de chiasme qu'Albert Memmi attribue dans son roman *Le Scorpion* à son double, l'écrivain-fantôme Emile : « Ce pays hors duquel n'importe où je serai en exil... Ce pays dans lequel je n'ai jamais cessé d'être en exil. »

Même si elle peut paraître paradoxale pour un intellectuel qui se revendique à la fois Tunisien d'origine, Français de culture et de langue, de surcroît sioniste donc attaché à la nation israélienne, une telle formule illustre parfaitement la condition de ces minorités ethniques ou religieuses mises par l'Histoire moderne et contemporaine au ban des nations.

---

10 Sur Rimbaud, on pourra consulter René Etiemble (1967). Sur Gauguin, Staszak (2004 : 363-384).

11 Bernard Mouralis voit dans la démarche de l'exote un « acte de courage d'abord » correspondant à un choix éthique qui se caractérise par « une récusation du monde qui jusqu'alors était le sien », afin de partir à la rencontre d'un autre. (Mouralis, 2011 : 101)

12 Voir à ce sujet Rouart (1988) et Massenzio (2010).

## 4. Exil et dits de la mémoire

J'en arrive à présent au quatrième et dernier point : exil et écriture de la mémoire. En fait, celui qui concerne et intéresse le plus le littéraire que je suis. Si jusqu'à présent, je n'ai guère approché toutes ces notions que d'un biais sociologique, je n'ai jamais eu l'intention dans mes recherches antérieures de dresser une histoire sociale<sup>13</sup> de la mémoire maghrébine qui rapprocherait, et en même temps permettrait de distinguer, la nostalgie pied-noir de la nostalgie des Juifs du Maghreb. Ce qui m'intéresse, ce ne sont pas les événements précis dont se souvient l'exilé, les passages obligés de telle ou telle nostalgie individuelle ou communautaire, mais comment, selon quels processus, différents et complexes, *s'élabore, se découvre et se dit/s'écrit* une mémoire – a fortiori chez des individus qui n'ont pas personnellement vécus ces événements – ce qui est le cas de bien des écrivains entrés en écriture ces vingt dernières années.

### 4.1. Roman de l'exil et mémoire

Alors que l'errant rejette toute mémoire d'un pays qu'il a fui, celle-ci accompagne l'exilé, nostalgique des origines et du pays perdu, au point que, selon Edward Saïd, « presque par définition, exil et mémoire sont des notions conjointes » (Saïd, 2008 : 4ème de couv). Je vais donc m'arrêter de manière privilégiée sur ce rapport et surtout sur l'écriture de la mémoire, que j'analyse depuis une trentaine d'années sur ce corpus précis qu'est la littérature judéo-méditerranéenne.

#### 4.1.1. Deux exemples

J'ai, il y a déjà plus de trente ans, entamé un travail sur deux romans d'un même écrivain : Albert Memmi : *Le Scorpion* (1969) et de *Le Désert* (1977), afin de montrer les enjeux très différents de la mémoire chez Jubaïr Ouali El Mammi, héros nomade du *Désert*, et chez des exilés comme Emile et Marcel, les deux frères narrateurs du *Scorpion*.

*Le Scorpion* apparaît, typiquement, comme le roman de l'exil et de la réinvention du pays perdu par deux frères qui en ont été éloignés à l'âge adulte : l'un, Emile, est écrivain et disparaît brutalement ; l'autre, Marcel, est alors chargé de ranger ses papiers. Parmi ces monceaux d'archives en fouillis, « comment distinguer quoi que ce soit ? qu'est-ce qui appartient au roman, au Journal et au reste ? » En bref, où est la

---

13 L'expression est de François Dosse (1998 : 5-24).

réalité, saisie au jour le jour par le journal intime que tenait l'écrivain, et qu'est-ce qui relève de l'imagination romanesque ? Confronté à un réel insaisissable et à la reconstruction labyrinthique de souvenirs se confrontant les uns aux autres, le lecteur est abandonné à la tentation d'interprétations contradictoires et à des querelles de mémoires que l'auteur complexifie comme à plaisir d'innovations d'écriture (écriture colorée, censée faciliter la lecture, mais que j'ai pour ma part tendance à considérer comme participant de ce jeu avec un lecteur ainsi soumis à « un effort complémentaire d'imagination »<sup>14</sup>) ou d'innovations narratives (polyphonie ; insertion d'images et de photographies, selon un procédé particulier non d'illustration du texte mais de participation de l'image à la narration).

*Le Désert* est un roman historique (ou plutôt pseudo-historique) où la mémoire joue un rôle limité. Il se situe au Maghreb et dans les royaumes maures d'Andalousie et de Castille, dans un XIV<sup>ème</sup> siècle de fantaisie. Après la destruction du Royaume-du-Dedans où il est né, le héros Jubaïr Ouali el-Mammi, qui se considère comme « un éternel étranger », part « faire l'épreuve des hommes », afin de s'accomplir en tant qu'homme et sans s'attacher ni à son identité car « personne n'est jamais sûr de sa naissance », ni à son passé, car « l'enfance de l'homme ne lui appartient guère ». Son existence se transforme alors en une longue *errance* à travers le monde arabe, au gré des hasards et des accidents de l'Histoire. Si bien que lorsqu'au terme de son itinéraire il rencontre le Conquérant mongol Tamerlan, qui lui demande s'il doit faire de Balkh sa capitale, ce sont des *conseils de nomade* que Jubaïr lui donne : « Quiconque s'installe meurt, quel que soit le temps de l'agonie. Seigneur, n'abandonnez jamais vos tentes et vos chevaux. »

J'ai longuement étudié ailleurs<sup>15</sup> de tels phénomènes d'appropriation sur le mode du canular, qui conduisent par exemple à présenter Jubaïr el-Mammi sous les traits et selon l'existence d'Ibn Khaldoun, héros reconnu de la civilisation arabo-berbère ; ou les mythes mélioratifs faisant de La Kahèna, qui défendit ce territoire contre les avancées arabes, une des ancêtres des Juifs du Maghreb. J'ai également évoqué les associations d'idées, les manies de collectionneurs des écrivains judéo-

---

14 Note de l'auteur, *Le Scorpion*, p. 295. Ce n'est pas ici le lieu de discuter la théorie d'Albert Memmi sur l'écriture colorée. Je renvoie donc à son petit essai : *L'Écriture colorée ou je vous aime en rouge*. Paris, Périples, 1986 et à mon article « Quelques compléments à propos de l'écriture colorée chez Albert Memmi » dans *Sephardic Horizons*, revue en ligne : <http://www.sephardichorizons.org/Volume5/Issue3-4/Dugas.html>

15 Voir ma thèse : Dugas (1991). Et sur la production la plus récente, mon article : « Fantaisie, littérature mémorieuse, iconophilie... Retours sur quelques concepts discutables », in *Expressions maghrébines*, vol. 13, n° 2, hiver 2014, « Nouvelles expressions judéo-maghrébines », sous la direction de Sonia Zlitni Fitoussi et Guy Dugas.

maghrébins et toutes les réminiscences des sens, notamment ce que j'ai appelé « la mémoire de la langue » (souvenirs olfactifs ou gustatifs, recettes de cuisines, etc.), soigneusement transmise et entretenue (Dugas, 2004 : 81-91).

#### 4.1.2 Une iconophilie qui s'affirme

Dès mes tout premiers travaux, j'avais attiré l'attention sur cette spécificité de la littérature judéo-maghrébine<sup>16</sup>. L'exemple du *Scorpion* cité plus haut met parfaitement en évidence les apports narratologiques du procédé d'insertion d'images et de photographies à l'intérieur d'un récit : la photographie est-elle garante de la vérité, autobiographique ou historique<sup>17</sup> ? Par ailleurs, comment, selon quelles modalités, la photographie peut-elle prendre en charge la mémoire individuelle ou collective ?

Je suis revenu plus récemment sur la question<sup>18</sup> afin de montrer combien s'affirme dans l'actuelle génération d'écrivains judéo-maghrébins (Michel Valensi, Georges Chelly, Hubert Haddad, Colette Fellous,...) cette pratique d'insertion de documents, le plus souvent photographiques. Aux valeurs traditionnelles d'attestation ou de témoignage d'un vécu, s'ajoute aujourd'hui l'intérêt narratologique que revêt cette pratique, que l'on retrouve, certes, chez certains romanciers européens de l'extrême contemporain (Annie Ernaux, Jean-Philippe Toussaint,...) mais pratiquement jamais chez les écrivains maghrébins non juifs.

Colette Fellous, qui a créé aux éditions du Mercure de France la collection "Traits et Portraits" associant récits graphique et iconographique, explicite cette pratique. Pour elle, il s'agissait d'abord de constituer un environnement, « un décor », en même temps inspirateur (en ramenant l'image d'un passé anéanti) et rassurant (en isolant d'un futur sur lequel on ne cesse de s'interroger), à l'acte d'écrire. Mais très vite elle comprend que :

tous ces documents n'étaient pas extra-littéraires, qu'ils devaient faire partie du texte, qu'ils n'étaient plus un décor mais une partie du texte lui-même. Ils n'étaient ni

---

16 Voir en particulier « L'Iconophilie des écrivains judéo-maghrébins d'expression française », dans *Littérature maghrébine d'expression française, de l'écrit à l'image*, GREICA, Publ de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Meknès, 1987, pp. 75-87, aspect développé dans ma thèse, op.cit.

17 Ainsi pp. 176-180 la photo de la mère entre ses deux sœurs, toutes trois en costume bédouin et les débats qu'elle entraîne, Emile échafaudant à partir de ce simple cliché de vastes théories sur les origines familiales – aussitôt ruinées par Marcel qui parle de « carnaval » : « Il n'y a de vrai là-dedans que la beauté de poupée sauvage de notre mère – par opposition à l'honnête médiocrité des sœurs – et peut-être Imilio, qui était dans son ventre. Car elle était enceinte, d'où la gargoulette pour cacher ce ventre ; et la photo, en vêtements bédouins, fut le résultat d'un vœu de femme enceinte (...). Ces vêtements somptueux devaient appartenir au photographe, qui les prêtait à ses clientes. »

18 Art. cité d'*Expressions maghrébines* vol 13, n° 2, hiver 2014.

illustratifs, ni complémentaires du récit. Ils avaient leur propre voix, ils étaient le récit.

Et récit après récit, la possibilité d'associer texte et image agit sur l'écriture de manière étonnamment libératrice :

J'avais tous les droits, ma mémoire devenait très souple. Je jonglais avec une mémoire plus ancienne et grâce à la présence de ces photos et de ces images, je croyais me promener dans un film. Toute une partie cinématographique entrait en jeu, je pouvais raconter pour tous, au-delà de ma propre histoire, j'avais mis une distance entre mon corps et la grande Histoire grâce à cette présence de l'iconographie. (Ferrato Combes, 2009 : 57-66)

#### **4.2. Écriture du *post-exil***

Je souhaiterais pour finir me pencher avec un peu plus d'insistance sur cette littérature judéo-maghrébine des trente dernières années<sup>19</sup>, toujours préoccupée, il me semble, mais de manière fort différente, par cette écriture mémorieuse d'un passé qu'elle n'a pas directement vécu et sur lequel il ne reste pratiquement plus aucun « lieu de mémoire ».

Au moment où, dans le bouleversement de la fin des ères coloniales, disparaît le monde juif méditerranéen, traumatisme à la fois historique et collectif, cette génération d'écrivains qu'avec Alexis Nouss nous appellerons « du post-exil » arrive en France où y naît parmi ceux que l'on a pris l'habitude de désigner comme la deuxième génération de l'immigration :

Contrairement à la personne exilée qui se caractérise par la recherche du *homeland*, la personne post-exilée ne se réfère pas à un pays d'origine comme à *son* lieu d'appartenance. L'expérience du post-exil la place plutôt dans une relation complexe avec des mémoires et des racines plurielles. (Nouss, 2002 : 23-24)

##### **4.2.1. *Post-mémoire***

L'un des mérites de ce colloque aura été d'attirer mon attention, à travers les titres de deux ou trois communications, sur un concept qui avait échappé à ma vigilance et qui pourrait s'avérer fort opératoire : celui de *post-mémoire*, créé par Marianne Hirsch, à qui j'emprunte cette définition :

---

<sup>19</sup> J'ai récemment prolongé ma *Bibliographie méthodique et critique de la littérature judéo-maghrébine d'expression française (1896-1982)*, Paris, l'Harmattan, 1991 d'une bibliographie de « Trente ans de littérature judéo-maghrébine (1982-2013) », dans *Expressions maghrébines*, op.cit.

Le terme de postmémoire décrit la relation que la génération d'après entretient avec le trauma, collectif et personnel, vécu par ceux qui l'ont précédée. Il concerne ainsi des expériences dont cette génération d'après ne se souvient que par le biais, d'histoires, d'images et de comportements parmi lesquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises de façon si profonde et affective qu'elles *semblent* constituer sa propre mémoire. Le rapport de la postmémoire avec le passé est en vérité assuré par la médiation, non pas de souvenirs, mais de projections, de créations et d'investissements imaginatifs (Hisch, 2014 : n.p.).

C'est à ce prisme qu'on doit considérer l'écriture d'auteurs judéo-méditerranéens de la deuxième génération de l'exil tels que Colette Fellous (née à Tunis en 1950, arrivée en France à l'âge de 17 ans), Hubert Haddad (idem, arrivé en France à 3 ans), Gil Ben Aych (né à Tlemcen en 1948, arrivé en France avant ses 10 ans) ou Marco Koskas (né à Tunis en 1951, émigré en France en 1961, puis en Israël en 2011). Pour ceux-là, les choses se jouent de manière plus compliquée que pour leurs prédécesseurs chez qui (presque) tout s'expliquait par un déchirement entre pays perdu et nouveau lieu de résidence, avec la plongée dans les souvenirs et la quête des racines certes, mais aussi avec un présent pesant, un sentiment d'étrangeté ici et là : au drame collectif de la rupture avec le pays natal sont venus s'ajouter de nouveaux drames, à la fois plus intimes et plus terribles, mais considérés comme autant de dégâts collatéraux de la rupture initiale : la lente agonie des parents après l'exil, le suicide ou la perte d'un frère, la dérive extrémiste d'un fils... Lisez donc pour vous en convaincre *Un amour de frère* (2012) de Colette Fellous, *Mon cœur de père* (2012) de Marco Koskas, ou encore plus récemment, *Les Coïncidences exagérées* (2016) de Hubert Haddad.

#### **4.2.2. L'Histoire à reconsidérer**

Et puis il y a Israël, dont nul désormais ne peut nier ni la légitimité de l'existence ni les problèmes qu'y a posés hier l'intégration des minorités juives fuyant les pays arabes ; qu'y pose aujourd'hui sa politique vis-à-vis de la Palestine<sup>20</sup>.

Israël : refuge ultime dans un itinéraire permettant à l'exilé juif, même non d'échapper par le seul fait qu'une patrie existe au tragique de l'histoire du Juif errant (ce qui est la thèse d'Albert Memmi dans *La Libération du Juif*, 1966) ; ou pays

---

20 J'ai traité cette question de manière détaillée dans « Palestine et Israël. Sionisme et alyah dans la littérature judéo-maghrébine d'expression française ». Publ. en ligne : [https://www.academia.edu/7415347/Sionisme\\_et\\_alyah\\_dans\\_la\\_litterature\\_judeo-maghrébine\\_dexpression\\_française](https://www.academia.edu/7415347/Sionisme_et_alyah_dans_la_litterature_judeo-maghrébine_dexpression_française)

colonialiste lui-même ? Répondre à cette grave interrogation était relativement aisé pour la génération des Amran El-Maleh ou Jacob Cohen, bien intégrés dans le Maghreb indépendant et farouchement anti-israéliens, comme, à l'opposé, pour Albert Bensoussan ou Albert Memmi ayant dû fuir ce Maghreb et que leur parfaite reconnaissance professionnelle et culturelle dans leur pays d'adoption autorise à affirmer clairement leur sionisme. Ça l'est forcément moins – quelle que soit la réponse donnée et en dépit de l'intégration tout aussi problématique des Juifs maghrébins dans le nouvel état (lisez Bouganim Ami : *Le cri de L'arbre*, Stavit, 1983, rééd. 1996) – pour la génération post-exilique qui a rompu avec la réalité des pays arabes et qui doit vivre dans son pays d'adoption avec la montée de l'antisémitisme et du terrorisme islamique – voir l'itinéraire existentiel d'un Marco Koskas ou d'un Norbert Belange ; lire *Palestine* (2008) de Hubert Haddad ou les derniers romans de Chouchana Boukhobza.

## **Conclusion**

Il y a 30 ans, j'évoquais dans ma thèse une probable « mort par dissolution » de la littérature juive en Méditerranée. Je rappelais que l'on voyait se développer « une écriture [juive] de la deuxième génération de l'immigration », que nous nommons aujourd'hui du *post-exil*, « dont l'espace fictionnel est désormais largement occidental et dans laquelle la spécificité maghrébine se fait plus incidente, plus implicite et plus incertaine » (Dugas, 1991 : 63). Gilles Zenou (1957-1989), romancier judéo-marocain mort très jeune, fait dire à l'un de ses personnages que la mémoire ne produit qu'illusion « à la poursuite de l'ombre des choses plutôt que des choses elles-mêmes », les mots eux-mêmes n'offrant dès lors plus « qu'un sursis illusoire et nécessaire » (Zenou, 1989 : 124). Avec la mémoire maghrébine de cette deuxième génération (que nous nommons *post-mémoire*), nous sommes encore dans ce sursis – sans doute illusoire, car l'Histoire ne peut être réécrite...

Illusoire... mais aussi nécessaire, parce qu'il reste bien des choses à conjurer par l'écriture. Et c'est sans doute pour cela que cette littérature survit encore. Parmi les thèmes privilégiés par cette génération, je relevais les difficultés rencontrées lors de l'intégration : les ouvrages déjà cités ici, mais alors non parus pour la plupart, de Marco Koskas, de Colette Fellous de Hubert Haddad, d'Albert Memmi, de Gil Ben Aych ou de Bouganim Ami en font preuve – qui montrent sur des modes très différents des personnages incapables de s'adapter à la vie occidentale à laquelle ils aspiraient pourtant si fort.

## Bibliographie

- ATTALI, Jacques (2003). *L'Homme nomade*. Paris : Fayard.
- BAUMGARTEN, Birgit, MATHIS, Ursula (dir.) (2012). *Passage et ancrages en France. Dictionnaire des écritures migrantes de langue française (1981-2011)*. Paris : Éd. Champion.
- BISSONDATH, Neil (1994). *Selling illusions : the cult of multiculturalism in Canada*. Toronto: Penguin books.
- BOURAOU, Hédi (1994). *Bangkok blues*. Ottawa : éd. Du Vermillon.
- BOURQUE, Dominique, HOGIKYAN, Nellie (dir.) (2010). « Introduction », in *Femmes et exils. Formes et figures*. Québec : Presses de l'université Laval.
- DOSSE, François (1998). « Entre mémoire et Histoire. Une histoire sociale de la mémoire », *Raison présente*, septembre 1998, pp. 5-24.
- DUGAS, Guy (1991). *Entre Djéha et Cagayous. La littérature judéo-maghrébine d'expression française*. Paris : L'Harmattan.
- DUGAS, Guy (1995). « Vie et mort d'une littérature de l'immigration : la littérature italo-maltese en Tunisie », in Charles Bonn (dir.). *Littérature des immigrations*. vol 1 : *Un espace littéraire émergent*. Paris : L'Harmattan, pp. 89-101.
- DUGAS, Guy (2004). « Mémoire de la langue, langue de mémoire », in Colette Zytnicki et Chantal Bordes-Benayoun (dir.). *Sud-Nord. Cultures coloniales en France (XIXème-XX siècles)*. Toulouse : Privat, pp. 81-91.
- ETIEMBLE, René (1967, nouv. éd). *Le Mythe Rimbaud, L'année du Centenaire*. Paris : Gallimard.
- FERRATO COMBES, Brigitte (2009). « Entretien avec Colette Fellous au sujet de la collection Traits et Portraits », in *Recherches et Travaux. L'Autoportrait fragmentaire*, n° 75, 2009, pp. 57-66.
- Gauguin, Paul (1894). *Lettre à Molard*, septembre 1894.
- GIDE, André (1898). « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès », *L'Ermitage*, juin 1898 (repris dans *Prétextes*, Mercure de France, 1903).
- GWIAZDZINSKI, Luc (2012). « Un possible manifeste. Éloge de l'errance et de la désorientation », *Erre, Variations labyrinthiques*, catalogue de l'exposition de Metz, Centre Pompidou, p. 53.
- HAGEGE, Claude (1992). *Le Souffle de la langue. Voies et destins des parlers d'Europe*. Paris : Odile Jacob.

- HIRSCH, Marianne (2014). « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 118 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 14 avril 2017, URL : <http://temoigner.revues.org/1274>
- HUSTON, Nancy (1997). « Français dans le texte », *Télérama*, n° 2454, 22 janvier 1997, p. 43.
- MAFFESOLI, Michel (1997). *Du nomadisme : Vagabondages initiatiques*. Paris : Le Livre de poche.
- MAMMERI, Mouloud (1982). *La Traversée*. Paris : Plon.
- MASSENZIO, Marcello (2010). *Le Juif errant ou l'art de survivre*. Paris : éd. Du Cerf.
- MEMMI, Albert (1969). *Le Scorpion*. Paris : Gallimard.
- MEMMI, Albert (2003). *Le Nomade immobile*. Paris : Arléa.
- MOURALIS, Bernard (2011) [1ère éd. 1975]. *Les Contre-littératures*. Paris : Hermann.
- NOUSS, Alexis (2002). « Expérience et écriture du post-exil », in Pierre Ouellet (dir.) *Le soi et l'autre: l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. Laval (Can.) : Presses de l'Université.
- ROUART, Marie-France (1988). *Le Mythe du Juif errant dans l'Europe du XIXème siècle*. Paris : Corti.
- SAÏD, Edward (2008). *Réflexions sur l'exil et autres essais*. Arles : Actes sud.
- SEBBAR, Leïla (2003). *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris : Julliard.
- STASZAK, Jean-François (2004). « L'exote, l'oviri, l'exilé : les singulières identités géographiques de Paul Gauguin // The exote, the oviri and the exiled : Gauguin's singular geographical identities », *Annales de Géographie*, t. 113, n°638-639, pp. 363-384.

## VERS UNE POSTMÉMOIRE DE LA TRAITE ET DE L'ESCLAVAGE ?

**FABRICE SCHURMANS**  
CES-Université de Coimbra  
[fschurmans@ces.uc.pt](mailto:fschurmans@ces.uc.pt)

**Résumé :** Cet article propose d'étudier la postmémoire de la souffrance ayant accompagné le trafic négrier dans deux romans, *Beloved* (Toni Morrison) et *Humus* (Fabienne Kanor). Dans la première partie, nous reviendrons sur les modes de représentation du corps de l'esclave ainsi que sur les limites de l'approche historique lorsque l'on veut rendre compte du trauma en question. Nous verrons que l'art est sans doute le mieux à même de rendre quelque chose de ce passé-là. Dans la seconde partie, le texte portera sur la représentation spécifique du corps de la femme-esclave afin de mettre en évidence la façon dont les femmes artistes articulent retour au passé et mise en scène de ce corps. Enfin, ce travail comparatiste au sein de l'Atlantique noire et féminin voudrait contribuer à l'émergence d'une histoire de l'Europe ouverte à ses altérités, consciente de la présence d'autres mémoires et postmémoires, produites souvent comme peu pertinentes ou comme inexistantes. Ce travail sur les postmémoires de l'errance noire atlantique se révèle d'autant plus important que les mémoires et l'histoire promues par l'État, si elles ne taisent pas le rôle joué par celui-ci dans la traite, tendent à valoriser les mémoires et postmémoires d'autres événements.

**Mots-clefs :** traite, esclavage, postmémoire, *Beloved*, *Humus*.

**Abstract:** This essay examines how the post-memory of the suffering caused by the slave trade is depicted in two novels, *Beloved* (Toni Morrison) and *Humus* (Fabienne Kanor). In the first part, it analyses the modes of representing the body of the slave as well as the limits of the historical approach when one tries to account for the trauma. This essay argues that art is probably best suited to address that past. In the second part, the text focusses the specific portrayal of the body of the female slave in order to highlight how women artists articulate the return to the past and the representation of that body. Finally, this comparative study on the black feminine Atlantic is intended to contribute to the emergence of a history of Europe that is open to its alterities and aware of the presence of other memories and post-memories, which are often regarded as being irrelevant or inexistent. This work on post-memories of the Atlantic black wandering turns out to be most important since the memories and the history promoted by the State tend to disregard the role played by the later in the slave trade and/or to value memories and post-memories of other historical events.

**Key words:** Black Atlantic, slavery, post-memory, *Beloved*, *Humus*.

## Introduction

Depuis les travaux de Paul Gilroy, l'Atlantique est sans doute devenu l'une des métaphores les plus prolifiques des études postcoloniales, métaphore de la souffrance associée à la traite des êtres humains, métaphore également des pratiques culturelles nées de ces déplacements forcés de populations et circulant d'une rive à l'autre (e.g Rice, 2012 ; Wood, 2013)<sup>1</sup>. Il n'est pas rare, dans ce contexte, de voir associé l'Océan Atlantique à un cimetière (e.g. Dorigny, 2007) où ont disparu des millions d'hommes, de femmes et d'enfants morts au cours du voyage vers les Amériques<sup>2</sup>. Si la métaphore de l'Atlantique noir s'est révélée pertinente dans de nombreux domaines, celle de l'Atlantique comme cimetière repose sur un contresens relatif au comparant car si celui-ci tient bien du lieu de mémoire, avec ses stèles, ses noms et dates, lieu de la possible remémoration, le comparé s'apparente plutôt à la fosse commune, lieu de l'effacement de toutes traces biographiques.

Seul l'art semble à même de transformer la fosse commune en cimetière, de faire de l'Atlantique un vaste lieu de mémoire où, à défaut de noms, circuleraient des représentations. Envisagé de la sorte, l'art devient le lieu non seulement de la mémoire du trauma, mais également le lieu de la réflexion sur la signification de cette mémoire pour les descendants des victimes. Ce chapitre examinera dans une perspective comparée deux romans, l'un (*Beloved*) d'une écrivaine américaine consacrée, Toni Morrison, l'autre (*Humus*) d'une jeune écrivaine martiniquaise, Fabienne Kanor, afin de dégager les enjeux de la création dans un tel contexte. Par ce rapprochement, il s'agira de mettre en évidence les sens profonds des deux œuvres mais également de mettre à jour une nouvelle géographie littéraire, éloignée des frontières nationales, c'est-à-dire un espace où les œuvres signifient à un degré autre, censées non plus favoriser la cohésion d'un groupe national mais plutôt un rapport autre à l'humain déterminé en partie par la postmémoire de la traite et de l'esclavage.

---

<sup>1</sup> Cet article a été écrit pour le programme *MEMOIRS – Children of Empires and European Postmemories*, financé par le Conseil Européen de la Recherche dans le cadre du programme de recherche et d'innovation de l'Union européenne Horizon 2020 (convention n°648624).

<sup>2</sup> On possède aujourd'hui une idée assez précise de l'ampleur de la Traite atlantique. Elle fut mise en place par des États centralisés qui établirent des archives détaillées sur le commerce des esclaves. D'après Marcel Dorigny, il est établi qu'au moins 12-13 millions d'êtres humains ont été vendus (dont 30% de femmes). On connaît précisément la mortalité à bord des navires négriers grâce aux registres de bord : 15 % de morts sur l'ensemble de la période fin XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup>, soit entre 1,6 et 2 millions de morts. (Dorigny, 2007. Pour les chiffres de la Traite, voir également Dorigny et Gainot, 2006 : 16-25)

## Les modes de l'exposition de la Traite et de l'esclavage

Écrire sur l'esclavage et sa mémoire revient à poser la question de l'exposition de l'un et de l'autre, de ce que l'on choisit de montrer et, par corollaire, de taire. Cette question de l'exposition, au sens matériel du terme, a récemment occupé historiens, juristes, responsables de musées et de lieux de mémoires. Il s'agit, comme on le sait, d'un domaine vaste où les mémoires se chevauchent, s'opposent (Coquery-Vidrovitch, Mesnard, 2013 : 17-20), la Traite Atlantique tendant à occuper l'ensemble de la mémoire du trauma au détriment d'autres traites, ainsi que le rappelle l'historien sénégalais Ibrahima Thioub :

Ce phénomène, universel dans son caractère protéiforme, doit donc être représenté. Mais ces sociétés ne reconnaissent pas notamment l'existence de l'esclavage interne. Or la traite transsaharienne et la traite atlantique ont eu des impacts sur l'esclavage interne aux sociétés africaines, l'ont intensifié, l'ont renforcé dans certaines circonstances, dans certaines conjonctures. Il s'agit d'abord de l'investir en tant qu'objet de savoir, de l'étudier pour pouvoir débloquent ce trou noir dans l'exposition des musées africains. On a à la fois négation et silence. Dès lors, les musées consacrés à l'esclavage sont saturés par l'exposition de la traite illustrée par les objets utilisés par les maîtres pour soumettre à l'esclavage. (Thioub, 2013)

En France, à partir de la loi Taubira de 2001, les initiatives se sont multipliées dans trois directions : commémorations, créations de lieux de mémoire, enseignement de l'histoire de la traite négrière et de l'esclavage. Comme le relève Forsdick, il s'agit d'un processus complexe, contradictoire, parfois ambigu, mais qui à Nantes ainsi qu'à Bordeaux, a modifié la façon dont ces anciens ports négriers représentaient leur propre histoire :

On the one hand, the museum may be seen as a quarantined space of representational control, in which the histories and memories of slavery remain conditioned and constrained; on the other, the museum is enlisted to play an active pedagogical role, fulfilling, in part, the renewed role since 2009 of the [*Comité National pour la Mémoire et l'Histoire de l'Esclavage*], which is to develop the place of slavery and the slave trade in collective memory and to disseminate knowledge of these to the general public. (Forsdick, 2012 : 292)

Notre époque semble donc bien propice au retour sur la Traite atlantique, sur l'esclavage ainsi que sur leur place dans l'histoire de certains pays du Nord. Parmi les questions soulevées face à ces tentatives, il en est deux dont nous retrouverons des échos dans le corps de cet article : comment représenter un tel système sans favoriser le point

de vue dominant ? Comment restituer l'expérience du Passage en l'absence de traces tangibles ou de récits de première main ? Pour Carlo A. Célius, historien, spécialiste d'Haïti, le discours scientifique ainsi que l'histoire mise-en-scène dans ces expositions n'apparaissent pas comme suffisants. L'aspect mémoriel, c'est-à-dire le rapport affectif au passé, doit être pris en compte :

On a déjà recouru à l'audiovisuel, au multimédia dans la mise en exposition de l'esclavage. Ne devrait-on pas en systématiser l'usage ? Pour tenter de rendre vivants tous les aspects de la condition d'esclave, pour dire la complexité des relations entre les différents acteurs présents dans l'espace colonial esclavagiste, pour signifier les humiliations, la soumission, la peur, la résistance, la révolte, les négociations, pour dire les rites, les croyances, les jeux, les créations culturelles, etc. [...] On devrait pouvoir recourir à des solutions diverses pour parvenir à une muséographie qui place l'esclave au centre de l'exposition. (Célius, 2013)

Si aujourd'hui, on connaît mieux ce qu'a été matériellement l'esclavage ainsi que les conditions de la traite<sup>3</sup>, il manque effectivement ce dont l'histoire, en tant que discours scientifique, ne parvient que difficilement à rendre compte. Doudou Diène, juriste sénégalais qui a dirigé le programme *Route de l'esclave* de l'Unesco, insiste justement sur l'importance de l'affectif et de la mémoire lorsque l'on fait retour à ce passé-là :

Comment exposer ces deux choses, le silence et l'invisibilité ? Comment exposer la chaîne et le lien, comme nous avons voulu le résumer à l'Unesco dans le premier ouvrage publié dans la Route de l'esclave. Comment exposer la chaîne, c'est-à-dire le fait matériel de la capture, de la souffrance, de la déshumanisation, le fer ? Mais comment exposer aussi le lien ? Parce que cette chaîne, derrière sa tragédie et sa violence, a aussi été une rencontre. Comment exposer quelque chose qui n'est pas simplement de la nature de la mémoire mais également de la conscience et qui n'est pas seulement une affaire du passé mais qui a une réalité profonde, présente ? (Diène, 2013)

C'est en ce point précis de l'articulation entre le passé et le présent que réside peut-être le problème principal des politiques publiques de mémoire : l'État français assume son rôle central dans le commerce des esclaves ainsi que dans le processus d'émancipation, mais comme le souligne Forsdick, ce travail reste partiel (Forsdick, 2015 : 423), dans un contexte social marqué par d'autres mémoires, notamment celles d'activistes

---

<sup>3</sup> Si Rediker (2013) a mis en évidence les conditions de vie sur le navire négrier, l'extrême violence à l'œuvre dans ce microcosme durant le « passage du milieu », Coquery-Vidrovitch et Mesnard (2013) ont ouvert quant à eux de nouvelles perspectives, notamment en ce qui concerne la traite en droiture, les traites internes et les échanges culturels dans le temps long (du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle).

et d'artistes qui n'hésitent pas à établir un lien direct entre l'esclavage, le colonialisme et la permanence de relations inégales de pouvoir dans la société française<sup>4</sup>.

Cela dit, il existe dans ces textes ainsi que dans le travail de certains artistes masculins, une aporie plus ou moins assumée, celle de la victime de sexe féminin<sup>5</sup>. C'est dans ce contexte que Françoise Vergès, féministe et politologue, rappelle utilement que dans l'exposition du corps de l'esclave devrait se poser la question du corps et de la voix de la femme-esclave.

Pouvons-nous entendre la parole énoncée par la personne asservie ou bien l'accumulation d'images (corps torturé, bouche bâillonnée) impose déjà toujours un filtre qui rend cette parole inaudible ? Et la femme asservie, est-elle deux fois mise au silence, comme esclave et comme femme ? La doxa ne prétend-elle pas qu'il faut accéder à la liberté – mais quelle est la définition de cette 'liberté' – pour être capable d'énoncer ? Le droit au silence, au refus de parler car parler serait adopter le vocabulaire de l'autre avant même d'avoir pu inventer une traduction, n'est-il pas un droit imprescriptible et qu'il faut respecter ? (Vergès, 2013)

On le voit, le point de vue de la femme-esclave apparaît intimement lié à ce que l'asservissement fait à la langue. S'il faut exposer et décrire la Traite atlantique et l'esclavage, on ne peut faire l'économie d'une réflexion sur la langue comme reflet du pouvoir de l'ancien maître. Les mots dont il faudrait également s'émanciper, est-il possible même pour le descendant de l'opprimé de les éviter alors que le descendant de l'opresseur y a naturellement recours ? La question de la connotation de certains mots, avec en corollaire le choix toujours possible du silence, ou celle de l'éthique dans la représentation de la souffrance du corps féminin sont au centre des préoccupations des artistes-femmes en général et des écrivaines en particulier.

---

<sup>4</sup> C'est ce que montre Laurent Béru dans son analyse d'un vaste corpus de rap issus des banlieues de Paris et de Marseille : « Plusieurs textes de rap lient en effet l'esclavage aux Caraïbes à la colonisation de l'Afrique. Certains rappers mêlent intentionnellement ces deux faits historiques dans l'unique objectif de généraliser la sujétion historique des non-Blancs non européens face aux Blancs européens, dont le résultat actuel serait la ségrégation/relégation spatiale fondée sur l'origine aussi bien socioculturelle qu'ethnoraciale. » (Béru, 2011 : 68)

<sup>5</sup> Si l'on veut bien songer à des œuvres aussi importantes que l'installation de Romuald Hazoumé (né en 1962 au Bénin) *La bouche du roi*, présentée la première fois à Cotonou en 1999, ou encore à celles de Barthélemy Togo (plasticien camerounais né en 1967), *Labyrinth Process* et *Road to exile* et enfin à l'emblématique *L'Océan noir* de William Adjété-Wilson (né en 1952 d'une mère française et d'un père togolais), on constatera que l'esclave, lorsqu'il est représenté, n'est pas genré. La souffrance est alors celle de la catégorie générale de l'esclave, une manière d'éviter d'aborder la question de la violence sexuelle faite aux femmes.

## Représenter le corps et la voix de la femme-esclave

Et c'est bien de cela dont il s'agit dans *Beloved* et *Humus*, deux romans complexes où les questions de la représentation du corps féminin souffrant, de la mémoire et de la langue font partie de la matière même du texte. Dans un avant-propos, Kanor aborde l'importance de ce retour sur l'esclavage et ses conséquences ainsi que la façon d'y revenir. Nous sommes ici proches des questions posées par Vergès relativement à la mise-en-scène de l'esclavage et de la traite. Il ne s'agit pas de répéter ce qui a déjà été dit, mais de revenir sous une autre forme à ce qui a été, en grande partie, produit comme non-existant : la décision de quatorze femmes captives de fuir le navire négrier en sautant à la mer. Revenir à cela équivaut à s'approcher de la fosse commune, au risque de ne pouvoir décrire ce qu'elle y observe :

Cette histoire n'est pas une histoire. Mais un poème. Cette histoire n'est pas une histoire, mais une tentative de glissement, là où il n'est plus de témoins pour dire, là où l'homme, plongé dans l'obscurité des mers, dans ce noir-bleu qui n'en finit pas, affronte la pire épreuve qui soit : la mort de la parole, l'aporie. Comme ces ombres jadis enchaînées, le lecteur est dès lors condamné à ne plus bouger. Juste écouter, sans autre distraction, ce chœur de femmes. Entendre encore, jusqu'au bout, au risque de s'étourdir, ces cœurs battants. (Kanor, 2006 : 14)

Ce projet de dire autrement l'événement traumatisant est accompagné d'un aller et retour entre ce passé-là et un présent hanté par les ombres des mortes, par la souffrance de l'expérience entrevue. Se met dès lors en place, de manière très consciente et maîtrisée, une postmémoire, c'est-à-dire un retour très particulier à l'événement, de l'ordre de l'affectif, non de la victime mais du/de la descendant(e) de la victime. On le sait, le concept a été forgé dans le contexte des Études de la Shoah afin de décrire la nature de la relation mémorielle des descendants de victimes avec l'expérience traumatique des parents.

Même s'il s'agit de contextes différents la façon dont les générations suivantes gèrent l'héritage/le lien avec leurs aïeux possède des traits communs. Ainsi que Hirsch l'a souligné, ceux qui font l'expérience la postmémoire de la Shoah le font souvent dans un contexte diasporique. Les lieux de l'origine sont pour eux définitivement perdus ou inaccessibles, ce qui engendre un sentiment de deuil ou d'incomplétude. En d'autres mots, si le travail de postmémoire est toujours médié par des discours/représentations, comme nous le verrons plus loin, il apparaît également dans une distance physique et symbolique qui suscite, ou peut susciter, cette sensation de perte.

None of us ever knows the world of our parents. We can say that the motor of the fictional imagination is fueled in great part by the desire to know the world as it looked and felt before our birth. How much more ambivalent is this curiosity for children of Holocaust survivors, exiled from a world that has ceased to exist, that has been violently erased. Theirs is a different desire, at once more powerful and more conflicted: the need not just to feel and to know, but also to re-member, to re-build, to re-incarnate, to replace and to repair. (Hirsch, 1996 : 661)

Les enfants de la seconde et de la troisième génération vivent en effet dans un espace et dans un contexte différent de celui des parents et des grands-parents, mais quelque chose de ce passé-là traverse les générations. La spécificité de ce retour au passé, réside en ceci qu'il s'effectue non par le truchement de la mémoire mais de l'imagination et de la représentation : «Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are displaced by the stories of the previous generation, shaped by traumatic events that can be neither fully understood nor re-created. (Hirsch, 1996 : 662)

Elle ajoute ensuite deux éléments permettant d'utiliser la notion dans d'autres contextes, notamment celui de la postmémoire du trafic négrier et de l'esclavage. Le premier a à voir avec les limites spatiales et symboliques de la postmémoire : élaborée à partir de la transmission des récits des victimes de la Shoah, la notion s'adapte à la mémoire d'autres événements et expériences traumatisants (Hirsch, 1996 : 662). Cette articulation possible entre les deux terreurs, Gilroy l'a également soulignée à plusieurs reprises, notamment à partir de l'œuvre de Primo Levi. Rapprocher la mémoire de l'esclavage de celle de la Shoah permet de mieux saisir certaines généalogies : « Combiner ces deux histoires, ou du moins les insérer toutes deux dans un même schéma conceptuel, présente l'intérêt de permettre de préciser la mise en accusation de l'idéologie humaniste de la bourgeoisie occidentale, clairement impliquée dans la souffrance de ces deux groupes. » (Gilroy, 2010 : 302) Gilroy a utilement rappelé que les penseurs de la modernité n'ont pas ou peu tenu compte de la traite et de l'esclavage. Or, repenser la modernité à partir de l'esclavage atlantique permettrait, d'une part, de relire à nouveau frais des notions telles que le progrès de l'histoire et, d'autre part, de ne pas réserver l'histoire de l'esclavage aux Noirs. (Gilroy, 2010 : 80)

Le second élément a à voir avec la distance de la diaspora relativement à l'« espace de l'identité » ; une distance irréductible sans espoir de retour, une diaspora de cendres comme Hirsch la renomme à partir du travail de Nadine Fresco (Hirsch, 1996 : 663). Il reste toutefois une différence indépassable entre les modes selon lesquels s'exerce la

postmémoire dans les deux contextes. Hirsch a décrit un processus mémoriel post-Shoah fonctionnant de manière médiée : objets, photographies, récits de la première génération suscitent tout autant qu'ils supportent les récits des secondes et troisièmes générations. Les supports matériels sont essentiels dans son approche de la notion car ils servent comme autant de « points de mémoire », c'est-à-dire comme points d'intercession entre le passé et le présent, mémoire et postmémoire, souvenir personnel et souvenir collectif : « The term *point* is both spatial— such as a point on a map— and temporal — a moment in time ; and it thus highlights the intersection of spatiality and temporality in the workings of personal and cultural memory. » (Hirsch, Spitzer, 2006 : 358) Dans le cas de la postmémoire de l'esclavage, de tels supports sont l'exception et se réduisent souvent à des objets anonymes, à des vestiges archéologiques ou alors aux objets du maître. Si dans les deux contextes, il y a bien nécessité impérieuse de revenir au passé, dans le cas de la postmémoire du trafic et de l'esclavage, la conscience existe d'un passé hanté par l'absence et le silence. Si l'art joue un rôle de premier plan dans les textes de Hirsch, c'est parce qu'il réussit à transmettre quelque chose de cette absence et de ce silence.

C'est bien de cela dont il s'agit dans le roman de Toni Morrison. Dès l'incipit, le récepteur est confronté au fantôme de la fille de Sethe hantant la maison familiale. La maison hantée doit bien sûr être lue comme métaphore de l'esclavage, de ses souffrances et de ses crimes continuant de poursuivre les affranchis et leurs descendants. C'est ce qu'avancera Baby Suggs, la mère de Sethe : « Y a pas une maison dans ce pays qu'est pas bourrée jusqu'aux combles des chagrins d'un nègre mort. On a de la chance que ce fantôme soit un bébé. » (Morrison, 1989 : 14) Tout dans ce roman est prétexte à une réflexion sur la mémoire, le souvenir, la volonté d'en éradiquer certains et l'impossibilité de le faire. Ainsi en va-t-il de Sethe qui tente de se fermer au passé : « Quant au reste, elle bataillait ferme pour ne rien se rappeler de dangereux ou presque. Malheureusement son cerveau était retors. Quoiqu'elle fasse. » (Morrison, 1989 : 15)<sup>6</sup> L'effort de Sethe doit être entendu dans un contexte diégétique où les marques de la violence du système esclavagiste sont toujours présentes. Comme le souligne Paul Connerton, tenter d'oublier ressemble à une stratégie de gestion du trauma par les survivants, tentative qui se traduit

---

<sup>6</sup> Dans son analyse du roman, Davis souligne également une tension dialectique dans la relation de Sethe avec le passé : « the mind's struggle between remembering and forgetting the past. *Beloved* is a novel about the traumas and healing powers of memory, or "rememory" as Sethe calls it, adding a connotation of cyclical recurrence. » (Davis, 1998: 250) Morrison aurait compris, ajoute Davis, que les deux opérations, oubli et remémoration, sont nécessaires : « Thus, although Morrison promotes a delving into the historical past, she realizes that the past must be processed and sometimes forgotten in order for one to function in the present and to "pass on" to the future.» (Ibid.)

non par l'oubli effectif, mais plutôt par le silence, un silence qu'il désigne comme « *forgetting as humiliated silence* » afin de décrire ce qui advient parfois avec les survivants d'un événement traumatique :

We cannot, of course, infer the fact of forgetting from the fact of silence. Nevertheless, some acts of silence may be an attempt to bury things beyond expression and the reach of memory; yet such silencings, while they are a type of repression, can at the same time be a form of survival, and the desire to forget may be an essential ingredient in that process of survival. (Connerton, 2008 : 68)

Sethe ne peut toutefois pas grand-chose contre les réminiscences, contre cette remontée incontrôlable d'images et de sensations. Parfois, l'image traumatisante disparaît sous une autre, tentative d'évitement de l'image en question afin de se protéger dans le présent. De l'arrivée à la ferme-plantation du Bon Abri, la mémoire de Sethe n'a ainsi sélectionné qu'une image apaisante en contradiction avec la réalité : « Elle avait eu honte – se rappeler les merveilleux arbres frémissants plutôt que les garçons. Elle avait beau s'efforcer pour qu'il en soit autrement, chaque fois les arbres éliminaient les enfants, ce qu'elle ne pouvait pardonner à sa mémoire. » (Morrison, 1989 : 15) Cette question du rapport au passé se pose ici de manière double : la manipulation plus ou moins inconsciente de l'absence de souvenirs, de mémoire constituée, et la présence d'une trace, récurrente, inscrite dans le corps, celle de la violence du système. Sethe résume cela au cours d'une discussion avec Paul D : « J'ai un arbre dans mon dos et une âme en peine dans ma maison, et rien d'autre entre les deux, à part la fille que je tiens entre mes bras. » (Morrison, 1989 : 29)

C'est sans doute ici que l'articulation avec le concept de postmémoire est la plus pertinente. Si le personnage de Sethe ne dispose d'aucun support pour l'exercice de la mémoire, le roman de Morrison remplit cette fonction, devient pour son récepteur un point de mémoire possible. L'écrivaine, en tant qu'héritière de récits relatifs à l'esclavage, semble de cette façon correspondre à la définition de la postmémoire :

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they «remember» only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation. (...) These events happened in the past, but their effects continue into the present. (Hirsch, 1997 : 106-107)

On retrouve dans le roman de Kanor quelque chose de cette articulation entre passé et présent par le biais d'un support symbolique. On sait qu'à leur entrée dans le navire, les hommes, femmes et enfants étaient dépouillés de tout, enchaînés nus, et passaient de la sorte à l'état de marchandise pure (Coquery-Vidrovitch, Mesnard, 2013 : 108). Kanor décrit dans ce contexte un rapport particulier au corps et à son environnement immédiat marqué également par la trace ténue. La seule chose qui reste lorsque l'être est réduit à peu de chose, lorsque l'on n'a plus les mots pour dire la tragédie, ce sont ces signes gravés dans le bois de la cale, un par jour de voyage (« vingt-sept cicatrices », Kanor, 2006 : 22). Le navire devient ainsi porteur des marques de l'infamie et en vient presque à se confondre avec le corps transporté. Ce que La muette exprime en ces pages, c'est à la fois le corps brutalisé de la femme et la difficulté à dire l'expérience de cette brutalité. Il est révélateur que Kanor et Morrison reviennent dès l'amorce de leurs romans sur le viol ainsi que sur la difficulté à parler de celui-ci. Dans ce contexte, le verbe prendre signifie pour ce qu'il est et pour autre chose, dans une ambiguïté assumée : « J'ignorais tout du monde lorsqu'ils m'ont prise. » (Kanor, 2006 : 19) Cette expérience terrifiante vécue enfant, elle y voit l'origine de l'oubli de langue maternelle :

Sans bouche pour les nommer, les mots sont tombés. Joie, sourire, enfance, sauterelles, baobabs... Ils ont coulé les mots, sans rien dire. Ce n'est que longtemps après que je l'ai su. Quand il n'est plus rien resté, j'ai ouvert la bouche. Le vide. Le silence. » (Kanor, 2006 : 19) Au même endroit, elle revient laconiquement sur le souvenir du viol : « Une nuit, ils m'ont mangé le ventre. L'homme était seul mais c'est comme s'ils étaient cent. »

Cette association entre le viol et la disparition de la langue maternelle, on la retrouve mise en scène chez Morrison avec ceci de particulier, caractéristique de l'ensemble du roman, que *Sethe* ne parvient à revenir au trauma que par l'intercession de la métaphore. Elle raconte à Paul D qu'elle fut fouettée par les hommes venus la prendre : « (...) Ces gars sont venus et m'ont pris mon lait. Ils sont venus exprès pour ça. Ils m'ont maintenue de force et ils l'ont pris. » (Morrison, 1989 : 31) On aura relevé que cette structure – « Et ils m'ont pris mon lait ! » – reprise trois fois au même endroit dit à la fois au viol et la mort future du bébé. Cette récurrence du viol dans les deux textes renvoie, comme on le sait, au phénomène massif de violence sexuelle qui a accompagné l'ensemble des étapes de la traite<sup>7</sup>. Que la représentation de l'expérience en question traverse les textes

---

<sup>7</sup> John Newton (1725-1807), abolitionniste, qui a longtemps travaillé sur des navires négriers, a laissé un témoignage sur ce qui attendait les femmes à bord : « Lorsque les femmes et les jeunes filles arrivent à bord d'un navire, nues, tremblantes, terrifiées, exténuées de froid, de fatigue et de faim, elles subissent souvent

de Kanor et Morrison, comme le travail d'autres écrivaines et artistes<sup>8</sup>, n'a donc rien d'étonnant.

Dans ces deux romans, le passé n'émerge que sur le mode du récit troué, incomplet, marqué par une violence physique que seule la métaphore permet de traduire tant bien que mal. Le contexte social, la structure sociale et politique de référence n'apparaissent pas ici, comme si les personnages ne parvenaient pas à s'inscrire activement dans cette structure. En cela, ils rappellent bien ce que relevait déjà Du Bois à propos des affranchis, ramenés à eux-mêmes dans un environnement dominé par le Voile séparant les communautés. Si les Blancs possédaient, même de manière rudimentaire, une connaissance des structures sociales et politiques des États-Unis, les Noirs qu'il a observés en Géorgie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle paraissent réduits à l'état d'anciens esclaves continuant à vivre à l'ombre de la Grande maison : « Ils ignorent tout du monde autour d'eux, de l'organisation économique moderne, de la fonction du gouvernement, de la valeur et des possibilités de l'individu – presque toutes ces choses que l'esclavage, par mesure de précaution, les empêchait d'apprendre. » (Du Bois, 2007 : 139) La violence du système, les effets déstabilisateurs de la Guerre civile et d'une émancipation mal organisée expliquent, d'une part, cette ignorance du contexte dans lequel les affranchis étaient censés s'insérer et, d'autre part, ce repli sur un moi réduit aux cicatrices et blessures mal refermées. Paul D ne dira pas autre chose à propos de Beloved, la femme noire inconnue surgie des eaux, qui intégrera le noyau familial recomposé. Beloved prétend ne se souvenir de rien : « Pendant, avant et après la Guerre, il avait vu des Nègres tellement sonnés, affamés, fatigués ou dépossédés que c'était miracle qu'ils se rappellent ou disent quoi que ce soit. » (Morrison, 1989 : 97)<sup>9</sup>

À l'exemple de ce qui se joue souvent chez les survivants de l'expérience traumatisante, celle-ci accapare le sujet en question, l'obsède littéralement au point de ne plus

---

les rudesses lascives des sauvages blancs. En pensée, ils se répartissent sur-le-champ leur proie, et n'attendent que la première occasion. Elles sont livrées sans retenue aux volontés illégales du premier venu. » (Newton *apud* Coquery Vidrovich et Mesnard)

<sup>8</sup> L'œuvre de l'Afro-Américaine Kara Walker (n. 1969) est bien sûr incontournable. La violence faite au corps de l'esclave en général et à celui de la femme esclave en particulier traverse l'ensemble de son travail. « À établir des statistiques sur l'œuvre prolifique de cette plasticienne, on serait embarrassé d'y trouver ne serait-ce qu'une seule image qui ne présenterait aucune scène de viol, meurtre, coups et blessures, aucune mutilation ou dévoration. » (Géré, 2010 : 101)

<sup>9</sup> Du Bois analyse les Chants de douleur pour y trouver également un rapport particulier au passé, fait de trous, d'absence, ce qui renvoie encore à un rapport déstructuré au social : « L'ombre de la peur a toujours plané sur les pensées les plus intimes des esclaves et les relations qu'ils avaient les uns avec les autres, de sorte que nous n'en avons que des aperçus, ici ou là ; mais les omissions et les silences sont tout aussi éloquents. On chante la mère et l'enfant, mais rarement le père ; le fugitif et l'exilé épuisé demandent de la pitié et de l'affection, mais presque rien n'est dit des fiançailles ou des mariages ; les rochers et les montagnes sont bien connus, mais le foyer est inconnu. » (Du Bois, 2007 : 245)

pouvoir s'en détacher, de ne pouvoir se doter d'une signification dans une structure sociale en transition. Sethe a beau désirer un autre futur, la présence, sous forme de cicatrices, du passé constitue l'obstacle indépassable ; elle voudrait que son cerveau (tenu ici pour une entité concrète) lui permette de s'occuper du présent : « mais le cerveau de Sethe ne s'intéressait pas à l'avenir. Chargé de passé et affamé d'en savoir davantage, il ne ménageait aucune place pour imaginer, sans parler d'organiser, le lendemain. » (Morrison, 1989 : 104)

Les femmes mises en scène par Kanor entretiennent un rapport similaire au passé. La première d'entre elles, La muette, revient sans cesse au traumatisme pour constater l'impossibilité d'y revenir vraiment. Il y manque les mots sans doute, mais même lorsque ceux-ci existent, demeure la question essentielle : comment dire l'ineffable ? Le paratexte où Kanor aborde le projet porté par le texte parle d'aporie à ce propos, c'est-à-dire de vide, d'absence non pas d'histoire de la traite mais d'une manière autre de la dire car la manière, nous le savons depuis les récits de la Shoah, est porteuse d'une éthique. C'est ainsi qu'il faut sans doute entendre Kanor lorsqu'elle avance : « Comment dire, comment redire, cette histoire-là des hommes ? Sans bruits ni fards. Autrement. » (Kanor, 2006 : 13) L'aporie n'est, en effet, pas tant le manque de mots, mais ce que l'on dit malgré tout, ou plutôt la façon dont on le dit. Primo Levi et Robert Anthelme avaient eu l'intuition que l'on ne revient pas innocemment sur la Shoah, l'auteur rescapé refusant de procurer un plaisir esthétique au lecteur à partir de la description de l'expérience du trauma. On aura remarqué que cette question affecte autant le rescapé (Levi, Anthelme) que le descendant du rescapé (Kanor, Morrison) puisque tous et toutes estiment cette question inhérente à leur projet. D'ailleurs, Kanor se mettra en scène face à ce dilemme non seulement par le biais du paratexte dont nous venons de parler mais également du dernier personnage, L'héritière, clair relais de l'auteure au sein de son propre texte. A l'instar de La muette, elle assume cette tension entre l'absence de mots et la présence malgré tout d'un récit se faufilant dans les méandres de la mémoire, s'imposant malgré la résistance initiale :

J'ai commencé à faire mais je n'avais pas les mots. Pas la langue pour dire l'invisible. Pas le cœur à raconter l'absence. (...) Comment mettre sa douleur à la morgue ? Ne plus la voir ni la toucher ? L'oublier parce que le corps de la souffrance change ? Qu'il est un temps où l'on ne peut plus l'identifier ? (Kanor, 2006 : 246)

Cette présence du récit renvoie aussi à la présence de l'écrivaine sur les lieux du crime. En ce cas, être sur la plage, face à l'océan, c'est bien éprouver quelque part un rapport physique à la mémoire du traumatisme. Plusieurs générations après les faits,

L'héritière paraît aussi obsédée par le passé que les voix survivantes du roman. S'éprouver dans un lieu porteur de la mémoire du traumatisme est, nous le savons maintenant, une des caractéristiques de la postmémoire. Ici le lieu abolit en quelque sorte la distance temporelle puisque le sujet éprouve physiquement la souffrance de l'esclave, se vit et se voit au supplice face à ce qu'elle sait être la fosse commune. On relèvera encore qu'à l'instar du rescapé lui-même, le/la descendant(e) ne s'accepte pas comme tel, en tout cas ne comprend pas ou mal comment il/elle a survécu. Qu'il s'agisse de l'écrivaine ou de son personnage importe peu, Kanor assumant pleinement ce rapport au passé. À une question sur le sens de cette recreation du trauma, voici ce qu'elle a répondu dans un entretien :

Comme ces femmes dont je prends en charge le récit, j'ai marché sur un bout de ce qu'on a baptisé la route des esclaves. De nuit, je me suis rendue à Badagry. Au matin, tôt, j'ai traversé la lagune en canot. La plage, comme autrefois, y était. D'un sable si rouge, d'un silence si brutal, que je me suis effondrée en larmes. Moi 'petite-fille de', j'ai craqué. Moi qui abhorre le pathos, j'ai pleuré, ai maudit tous ceux qui me disaient que l'esclavage c'est derrière toi, que nous sommes, aujourd'hui plus que jamais, citoyens du monde<sup>10</sup>. Pleine de compassion, je me suis assise sur la plage, j'ai compris que ce n'était pas l'Histoire que j'interrogeais mais une histoire, la mienne. Qui étais-je vraiment ? Qu'avais-je été autrefois ? Par quel miracle avais-je survécu ? D'aucuns jugeront peut-être ces propos mystiques. C'est égal. Je ne crois pas à une littérature sans fantômes. Je crois que l'écrivain n'écrit que parce qu'il est hanté. (Mensah, 2006)

C'est bien de cela dont il s'agit dans les deux romans : de spectres, de voix d'outre-tombe chargées de revenir au traumatisme pour tenter de dire celui-ci sous une forme nouvelle. On ne s'étonnera guère dès lors de l'identité fragmentée de la plupart des personnages des deux romans, fragmentation inscrite dans leur structure même, leur biographie apparaissant par morceaux, bribes, chapitres déstructurés. Il reviendra donc au lecteur de coudre tout cela (Kanor utilisera d'ailleurs la métaphore de la couture dans son dernier chapitre) afin d'en dégager la signification. Dans *Beloved*, le procédé est d'autant plus complexe que les analepses sont nombreuses, entre les chapitres mais aussi à l'intérieur des chapitres, et, plus encore que chez Kanor, il revient au récepteur de remettre de l'ordre dans un désordre apparent renvoyant à une esthétique particulière dont Gilroy avait relevé certaines caractéristiques à partir du jazz et des romans de Morrison

---

<sup>10</sup> La réaction de Kanor est partagée par certains Afro-américains se rendant à l'île de Gorée. « Certains visiteurs font des libations à leur arrivée. Ils forment un cercle et ferment les yeux, versent du lait et de la bière sur le sable. Ils pensent être arrivés chez eux. C'est un moment d'intense émotion. » (Témoignage sénégalais anonyme. Bernard, 2013)

justement : l'improvisation, le montage, la dramaturgie, l'antiphonie (Gilroy, 2010 : 119-120). Ainsi en va-t-il du chapitre 4 de la seconde partie : *Beloved* prend la parole dans un texte troué d'espaces blancs, interrompus seulement par deux signes de ponctuation dans les premières lignes. *Beloved* morte parlant de sa mort et de ceux qui l'entourent, cela ressemble à l'empilement des Noirs dans le navire négrier, les morts de la famille s'entassant comme les esclaves dans la cale. L'écriture se fait poétique, avec des effets de montage et de reprises, les blancs/silences (ceux de l'Histoire, de la diégèse, des souvenirs de *Sethe* et de *Beloved*) signifiant autant que les pleins/les mots. Le texte porte ici témoignage de ce vide et de ce silence centraux dans les processus mémoriels, mais en même temps, par la représentation spatiale des trous en question, le même texte établit un lien avec ce passé troué. Apparaît ici un autre point d'articulation avec les récits mettant en scène la postmémoire de la Shoah : « Full or empty, postmemory seeks connection. It creates where it cannot recover. It imagines where it cannot recall. » (Hirsch, 1996 : 664)

## **Conclusion**

La comparaison entre ces deux romans a permis de confirmer l'intuition initiale à savoir que lorsque l'on choisit de faire retour à l'expérience traumatisante, on ne peut faire l'économie d'une réflexion sur la façon dont y revient, éthique et esthétique étant en l'occurrence indubitablement liées. Cela semble d'ailleurs une constante dans les textes portant sur la traite et l'esclavage ainsi que leurs conséquences. Ainsi Du Bois dans *Les âmes du peuple noir* a-t-il abordé le sujet en recourant au sein du même ouvrage à la nouvelle, au récit autobiographique, à l'enquête sociologique et à l'analyse textuelle tout en travaillant à rendre, « dans une forme délibérément polyphonique » (Gilroy, 2010 : 168), la condition de l'affranchi et de ses enfants. Le rapprochement entre les textes de Kanor et Morrison permet en outre de redessiner la géographie littéraire, c'est-à-dire de faire bouger les frontières nationales du littéraire. C'est bien ce qu'Ato Quayson constatait après avoir comparé un roman de Morrison et une pièce de Kobina Sekyi écrite au Ghana en 1915 : la commune expérience de la violence et de la relégation des deux côtés de l'Atlantique autorise non seulement à rapprocher ces textes mais aussi à les lire en dehors de « leurs grilles normales d'interprétation » (Quayson, 2005 : 107). L'Atlantique lui-même, en tant que métaphore de divers mouvements et déplacements, questionne les notions de frontière, d'identité nationale, et autorise de nouvelles connexions

sans toutefois perdre de vue l'Atlantique comme source de dangers et de souffrances.<sup>11</sup> La notion de postmémoire facilite également le comparatisme puisqu'elle ne se restreint ni ne s'épuise dans la relation des seconde et troisième générations post-Shoah avec celle-ci. Plus encore sans doute dans un contexte où la globalisation questionne les limites des processus mémoriels comme le soutiennent Baer et Sznajder :

History, borders, and ethnic and national belonging are no longer the only forms of social and symbolic integration. This also holds true for the study of memory, a field that often is pervaded with a spatially fixed understanding of culture that is taken for granted. Globalization challenges traditional notions of politics as bounded by origin and territory. (Baer, Sznajder, 2015 : 329)

La notion de postmémoire favorise donc l'approche comparatiste et met en évidence la possibilité d'ouverture à d'autres expériences/remémorations par le biais de l'art et de la littérature. Dans son analyse du Musée de la Shoah à Washington, Hirsch inclut d'ailleurs tout visiteur dans la génération de la postmémoire, qu'il soit ou non descendant d'une victime de la Shoah (Hirsch, 1996 : 667), posture révélatrice de sa tendance à élargir toujours un peu plus ce qu'elle désigne comme cercle de la postmémoire. En ce domaine, comme le rappelle Ribeiro, la limite de la théorie ne se situe pas dans l'historiographie, mais dans « une relation au passé structurée à partir de l'engagement présent de sujets concrets » (Ribeiro, 2010 : 14), ce qui semble être également le cas dans le domaine du trafic négrier et de l'esclavage. La responsabilité de la mémoire, ainsi que de la façon dont on revient au passé, n'appartient en effet plus aux victimes mais aux sujets, artistes ou non, acceptant aujourd'hui cette responsabilité.

## **Bibliographie**

BAER, Alejandro & SZNAIDER, Natan (2015). «Ghosts of the Holocaust in Franco's mass graves: Cosmopolitan memories and the politics of 'never again'», *Memory Studies*, vol. 8 (3), pp. 328-344.

BERNARD, Philippe (2013). « AfricADN », *Le Monde*, vendredi 18 juin, p. 19.

BERU, Laurent (2011). « Mémoire et musique rap. L'indissociabilité de l'esclavage et de la colonisation », *Mouvements*, HS (HS n°1), pp. 67-76.

---

<sup>11</sup> «Hidden dangers abound because, as historical and cultural spaces, the seas possess no visible boundaries, no inscribed landmarks, and no entitled owners; such dangers can and do, however, afford new opportunities. [The seas] allow us to suspend for a moment our rigid and dogmatic dichotomies between nations, civilizations, Us and Them, Europe and Africa, the West and the Rest. » (Naro, Sansi-Roca, Treece, 2007 : 1)

CELIUS, Carlo A. (2013). « Consolider et développer l'exposition de l'esclavage », *Africultures*, « Exposer l'esclavage : méthodologies et pratiques », mars, n°91 [disponible le 19/09/2013]

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=11525>

CONNERTON, Paul (2008). «Seven types of forgetting», *Memory Studies*, Vol. 1(1), pp. 59-71.

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine & MESNARD, Éric (2013). *Être esclave. Afrique-Amérique (XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*. Paris : La Découverte.

DAVIS, Kimberly Chabot (1998). « Toni Morrison's *Beloved* and the End of History », *Twentieth Century Literature*, Vol.44, n°2, Summer, pp. 242-260.

DIÈNE, Doudou (2013). « Exposer la résistance culturelle de l'esclave », *Africultures*, mars, n° 91 [disponible le 19-09-2013]

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=11523>

DORIGNY, Marcel & GAINOT, Bernard (2006). *Atlas des esclavages. Traites, sociétés coloniales, abolitions de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Autrement.

DORIGNY, Marcel (2007). « Une approche globale du commerce triangulaire », *Le Monde Diplomatique*, novembre, II-III.

Du Bois, W.E.B (2007). *Les âmes du peuple noir*. Édition établie par Magali Bessone. Paris : La Découverte.

FORSDICK, Charles (2012). «The Panthéon's empty plinth: commemorating slavery in contemporary France», *Atlantic Studies*, vol. 9, n°3, pp. 279-297.

FORSDICK, Charles (2015). « Compensating for the past: Debating reparations for slavery in contemporary France », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 19, n°4, pp. 420-429.

GERE, Vanina (2010). « Violences dans l'œuvre de Kara Walker », *Tracés. Revue de Sciences Humaines*, n°19, pp. 101-120.

GILROY, Paul (2010). *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*. Paris : Editions Amsterdam. Traduction de Charlotte Nordmann.

HIRSCH, Marianne (1996). «Past lives: Postmemory in Exile», *Poetics Today*, Vol. 17, N° 4, Winter, pp. 659-686.

HIRSCH, Marianne & SPITZER, Leo (2006). «Testimonial Objects: Memory, Gender and Transmission», *Poetics Today*, 27 : 2, Summer, pp. 353-383.

KANOR, Fabienne (2006). *Humus*. Paris : Gallimard.

MENSAH, Ayoko (2006). « Entretien avec Fabienne Kanor », *Africultures*, juin, n°67 [disponible le 20/09/2013]

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=livre&no=1899>

- MORRISON, Toni (1989). *Beloved*. Paris : 10-18. Traduction de Hortense Chabrier et Sylviane Rué.
- NARO, Nancy Priscilla, SANSE-ROCA, Roger, TREECE, David H. (orgs.) (2007). *Cultures of the Lusophone Black Atlantic*. New York : Palgrave Macmillan.
- QUAYSON, Ato (2005). «Postcolonialism and Postmodernism», in Henry Schwarz, Sang-eeta Ray (orgs.). *A Companion to Postcolonial Studies*. Oxford : Blackwell Publishing, pp. 87-109.
- REDIKER, Marcus (2013). *A bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite*. Paris : Seuil. Traduction d'Aurélien Blanchard.
- RICE, Alan (2012). *Creating Memorials, Building Identity: The Politics of Memory in the Black Atlantic*. Liverpool : Liverpool University Press.
- SOUSA RIBEIRO, António (2010). «Memória, identidade e representação: Os limites da teoria e a construção do testemunho», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, março, n°88, pp. 9-21.
- THIOUB, Ibrahima (2013). « Exposer les voix d'esclaves : une mémoire confisquée », *Africultures*, mars, n°91 [disponible le 19/09/2013]  
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=11524>
- VERGES, Françoise (2013). « Exposer l'esclavage », *Africultures*, mars, n°91 [disponible le 19/09/2013]  
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=11522>
- WOOD, Marcus (2013). *Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America*. Oxford : Oxford University Press.

## **ANACHRONIES, OUBLI ET DELIRE DE THÉATRISATION**

### **Le Sankofa et la mémoire empêchée chez Léonora Miano**

**FERDULIS ZITA ODOME ANGONE**  
Université Cheikh Anta Diop de Dakar  
[odome\\_zita@yahoo.fr](mailto:odome_zita@yahoo.fr)

**Résumé :** L'article vise à analyser le concept du « Sankofa » illustré par Epupa, le personnage identifié comme fou dans les premiers romans de Léonora Miano. Pour ce faire, nous nous inspirons de la théorie du « délire de théâtralisation » de Glissant. Ce délire serait l'émanation symptomatique d'une amnésie collective à l'œuvre dans des sociétés anciennement colonisées. Pour comprendre les enjeux sociopolitiques de l'oubli en Afrique subsaharienne, entre devoir de mémoire, travail de mémoire, carence de mémoire, abus de mémoire et déficit critique, une démarche émancipatrice qui passe par la réélaboration de canons mémoriels inclusifs sera suggérée en guise de conclusion pour décoloniser/décloisonner les imaginaires transcontinentaux aussi bien en Afrique subsaharienne qu'en Occident.

**Mots-clés :** Littérature francophone, Sankofa, anachronie, histoire, oubli.

**Abstract:** The purpose of our work is to analyze the concept of "Sankofa" illustrated by Epupa, the character identified as mad in Léonora Miano's first novels. In this respect, our analysis will stem from Glissant's theory of "theatrical delusion". This delirium would be the symptomatic emanation of a collective amnesia at work in formerly colonized societies. In order to understand the socio-political stakes of oblivion in sub-Saharan Africa, between the duty of memory, memory work, lack of memory, abuse of memory and critical deficit. An emancipatory approach that involves the re-elaboration of inclusive memory models will be suggested in our conclusion to decolonize / decompartmentalize the transcontinental imaginary as much in sub-Saharan Africa as in the West.

**Keywords:** Francophone literature, Sankofa, anachrony, history, forgetfulness.

Au sein des littératures hybrides, l'effet d'anachronie rend compte d'une identité disloquée. Tout part d'une histoire fragmentée, discontinue et composite où l'ombre d'un passé refoulé influe sur le présent et semble vouloir régenter le futur du narrateur par la multiplication des séquences mémorielles généralement analeptiques. Cela peut se traduire dans la fiction par diverses notions de rétrospective telles que les souvenirs, la répétition, la redondance, l'allusion à des événements ou des faits énoncés avec antériorité et toutes les références extratextuelles historiques introduites dans la trame. A cet effet, Sartre exposait déjà que « la temporalité est évidemment une structure organisée et ces trois prétendus "éléments" du temps : passé, présent, avenir, ne doivent pas être envisagés comme une collection de "data" (...) mais comme des structures d'une synthèse originelle » (Sartre, 1943/2011 : 142).

Ainsi, l'effet d'anachronie permettrait de comprendre l'impression de décalage, de déjà-vu, d'inquiétante étrangeté que suscitent certaines séquences (événements, lapsus, actes manqués, *flashes back*, etc.) projetées dans un temps à rebours échappant à toute contemporanéité. Une anachronie peut être notamment, « un mot, un événement, une séquence signifiante sortis de "leur" temps, doués du même coup de la capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d'assurer le saut ou la connexion d'une ligne de temporalité à une autre ».<sup>1</sup> Nous retenons dès lors que les analepses<sup>2</sup> réitératives ne sont pas toujours des digressions anodines ni de simples allusions narratives, car leur fréquence et leur pertinence s'apprécie en fonction de leur aspect singulatif, anaphorique, répétitif ou itératif.<sup>3</sup> Notre propos est d'analyser le concept du Sankofa illustré par Epupa, le personnage identifié comme fou dans les premiers romans de Léonora Miano, selon la perspective d'Edouard Glissant (2002). D'après l'essayiste antillais, la folie ou le personnage souffrant de cette pathologie met en évidence « la

---

<sup>1</sup> Rancière : "le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien", *L'Inactuel*, numéro 6, 1996, p.67-68, cité par [http://www.fabula.org/atelier.php?Anachronisme\\_et\\_anachronie](http://www.fabula.org/atelier.php?Anachronisme_et_anachronie). Voir aussi <http://www.cnrtl.fr/definition/anachronie> (toutes les pages consultées le 07/12/2016).

<sup>2</sup> Les notions de rétrospective (analepse) et anticipation (prolepse) sont à analyser comme sous-catégories des anachronies.

<sup>3</sup> Nous analyserons les catégories du temps où les infidélités chronologiques s'inscrivent dans une dynamique dialogique entre les référents historiques réels rapportés dans le texte et leur signifié romanesque.

virtualité non réalisable »<sup>4</sup> tributaire du « délire de théâtralisation »<sup>5</sup>. Le délire de théâtralisation exhumerait en réalité la mémoire empêchée<sup>6</sup> et serait ainsi l'émanation symptomatique d'une amnésie collective productrice de sens.

### **Le trinôme : Sankofa, délire de théâtralisation et Epupa**

Le SANFOKA est un concept du peuple Akan, un peuple géographiquement situé en Afrique de l'Ouest. Le mot "sankofa" est une conjonction de morphèmes des verbes : - "san" (reviens); - "ko" (va); - "fa" (regarde, cherche et prend). Comme un exercice d'autocritique, le concept enseigne sur la nécessité de puiser au-dedans de soi pour avancer vers la bonne direction. Cela implique, de ce fait, un retour vers les racines, les origines, pour ressortir le meilleur de ce que le passé enseigne afin d'explorer tout le potentiel pour aller de l'avant. Sur le plan symbolique, le SANKOFA représente un oiseau mythique en position horizontale, de façon hiératique, la tête « paradoxalement » tournée vers l'arrière avec en son bec un œuf (symbole de futur). Miano illustre le concept akan ainsi qu'il suit :

Sanfoka est le nom d'un oiseau mythique. Il vole vers l'avant, le regard tourné en arrière, un œuf coincé dans son bec. L'œuf symbolise la postérité. Le fait que l'oiseau avant en regardant derrière lui signifie que les ressorts de l'avenir sont dans le passé. Il ne s'agit pas de séjourner dans l'ancien temps, mais d'en retirer des enseignements. (Miano, 2009 : 225).

Voyons à présent le rapport entre le Sankofa et le personnage Epupa, parallélisme qui apparaît déjà dès le premier roman de Miano (2005), bien que son héroïcité culmine

---

<sup>4</sup> Glissant énumère quatre formes essentielles de délire verbal coutumier : délire de communication, de théâtralisation, de représentation et de persuasion. Notre approche sera principalement axée sur le délire de théâtralisation bien que nous pourrions mentionner les autres formes de délire de façon sporadique. Glissant explique que le délire verbal « coutumier » s'illustre par « toute manifestation subversive, insubordonnée ou déviante d'un langage (écrit ou parlé) en référence à une norme standardisée, idéale ou réelle, de plus grande usance au sein d'une société ». Lire aussi à ce propos, Patrick Chamoiseau qui analyse la conséquence des rapports de domination mémorielle dans *Ecrire en pays dominé*, 1997).

<sup>5</sup> Le délire de théâtralisation est une forme de représentation scénique de la praxis verbale représentée par un individu comme pulsion dramatique et commune d'un groupe relativement homogène. Cet individu est donc un acteur en scène, pour toute la communauté qui se trouve en même temps comme spectateur et acteur autoréflexif. Ici, l'évidence est secrète au début. Les processus se trouvent par accumulation, consécution et formule. (Glissant : 2002, 646-651).

<sup>6</sup> Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), Paul Ricoeur observe trois types de pathologies de la mémoire : la mémoire empêchée -(objet de notre étude) -, inspirée directement de la psychanalyse ; la mémoire manipulée, instrument et bastion des récupérations idéologiques; la mémoire abusivement commandée ou obligée comme lieu de référence éthico-politique du devoir de mémoire (689). On pourrait aussi lire le classique *Portrait du colonisé...* d'Alfred Memmi, un écho des travaux de Frantz Fanon sur les disfonctionnements de la mémoire chez le colonisé.

dans son troisième ouvrage (2009). Figure paradigmatique de la « névrose collective » en région subsaharienne, Epupa représente les tumultes d'une société convulsive qui sombre dans l'amnésie. Epupa est perçue comme folle aussi bien par ses voisins, par la collectivité -peut-être moins par le lecteur averti- que par les institutions qui la marginalisent :

(...) c'est une folle (...) Elle s'appelle Epupa (...) - déclare Epèsè. (Miano, 2005 : 211)

Sa folie s'identifie par l'étrangeté d'un discours délirant en opposition à une norme sociale et idéologique aliénante standardisée (mue par des modèles erronés et intériorisés). Epupa serait le symbole d'un pathos collectif et le spectre malveillant de l'angoisse général qui gangrènent les peuples subsahariens endormis dans une dynamique de l'inertie. Notre personnage serait donc la manifestation virale d'une catharsis commune en délire. Ici, nous observons une relation dialogique imprimée par un sentiment de décalage, d'inquiétante étrangeté entre la société et Epupa. La pathologie apparente de cette dernière serait le reflet de cette société-là dans un processus d'amnésie extrême qu'elle n'arrive plus à voir en Epupa le reflet même de sa propre démente<sup>7</sup>. La folle symboliserait ainsi le symptôme d'une angoisse commune, refoulée, qui remonte. Ce familier angoissant qui revient, dans le cas d'Epupa, expulserait probablement les éléments traumatiques évanouis dans l'inconscient collectif du passé irrésolu.

Face à un déficit d'histoire ou à cause d'une version historique officielle incongrue, Epupa expulse le double malveillant de la société qui la perçoit comme agent délirant. De sorte que par voie de parallélisme, la société postcoloniale traumatisée qui, d'une certaine façon se reconnaît en Epupa, préfère évincer le camouflet de l'oubli en contournant provisoirement cet angoissant qui remonte. Cette réaction se présente comme le Moi désemparé du collectif dont l'autodéfense préfère éluder ainsi sa propre aliénation en identifiant Epupa comme folle au lieu d'exhumer le malaise ambiant. En réalité, la lecture des textes va démontrer que, loin de délirer, notre personnage retourne à l'expérience princeps pour rouvrir les blessures d'un passé dissimulé, afin de « tisser une histoire » et « ressusciter une époque dont le souvenir n'existe plus » (Miano, 2013),

---

<sup>7</sup> En partant de *Das Unheimliche* (1919) de Freud, Julia Kristeva (1988/2007 : 269-283) analyse l'ambivalence de l'inquiétante étrangeté à travers les termes allemands : "Heimlich/unheimlich". Il semble que l'adjectif « heimlich » renferme un sens proche de son antonyme « unheimlich » : « le familier », « l'intime ». « Le familier » signifierait dans son acception élargie « le secret », « l'occulte », « le ténébreux » ou « le dissimulé ».

l'apparente absence de la matière n'étant pas vacuité mais constance, consistance, persistance et conscience du passé oublié ou évanoui.

Ayané vit arriver Epupa, qu'elle n'avait pas revue depuis des mois. (...) Elle était pieds nus (...) elle parla, presque pour elle-même. — Depuis l'abysse, ils nous regardent. Ils parlent mais nous n'écoutons pas. Pourtant, ils ne furent jamais des ossements desséchés, sans conscience... (...) — Ceux qui sont morts ne sont jamais partis!<sup>8</sup> Ce n'est pas d'aujourd'hui que le sang des nôtres a rougi l'aurore, et nous sommes captifs de leur tourment... Je dis Sankofa! Pour qu'ils habitent notre mémoire. Sankofa! Pour que le passé nous enseigne qui nous sommes à présent. -Sankofa! Pour résider en nous-mêmes, mais aussi hors de nous, réconciliés avec nos peines. Sankofa! Pour nous délivrer de toute haine (Miano, 2009 : 160-162).

En effet, Epupa « la folle la plus célèbre de Sombé », [mis à part ses signes évidents de trouble mental - elle étrangle son fils, un nourrisson en plein jour (Miano, 2006 : 22)], elle était étudiante :

— J'ai connu une Epupa, à l'université, dit Ayané pensive (Miano, 2006 :22).  
Toute la ville la connaissait, cette jeune femme dont on disait qu'elle était devenue folle, à force d'étudier l'Histoire (Miano, 2009 :162). — Ce sont les livres qui l'ont rendue folle (Miano, 2005 : 211).

La *vox populi* disait qu'Epupa « était devenue folle à force d'étudier l'Histoire », une précision révélatrice car l'origine de sa démence peut trouver là une explication liée à l'Histoire.

### **« L'histoire, la mémoire et l'oubli » à la croisée du « nouvel ordre narratif »**

L'oubli par évanouissement des empreintes corticales n'épuise pas le problème de la mémoire empêchée puisque divers oublis sont dus à l'impossibilité d'accéder aux éléments enfouis dans la mémoire. Selon les psychanalystes, l'identification d'une image du passé peut contribuer à favoriser le retour à l'expérience princeps pour ainsi désamorcer la bombe latente. C'est pourquoi, face à l'impuissance d'extirper le trauma, l'organisme cherche - sous diverses formes malignes - d'autres issues de secours pour substituer ses troubles réactionnels (les lapsus, les souvenirs-écrans et autres actes

---

<sup>8</sup> Ce fragment inspiré d'un poème de Birago Diop intitulé « Souffles ». Poème dans lequel le poète présente une cosmovision subsaharienne portée sur l'interconnexion des morts et des vivants.

manqués). De ces troubles, Fanon dira qu'ils persistent [longtemps], attaquant massivement le moi, et laissant presque toujours comme séquelle une fragilité pratiquement discernable à vue d'œil. Ce qui de toute évidence hypothèque l'avenir d[u] malade (Fanon, 1961, 1968/2002 : 242). Ainsi, face à l'aberration d'une société décadente qui culmine dans l'oubli, Epupa est devenue folle. Face à une Histoire sectionnée, segmentée, fragmentée, fractionnée, fracturée que lui enseignent les canons officiels et dont les épisodes déterminants sont soit censurés, soient tus, Epupa a opté pour la folie comme le meilleur des langages. Face à une mémoire tronquée par un discours dominant qui masque (ou qui refuse de regarder) la réalité, Epupa souffre de ce que Glissant appelle le "tourment d'histoire" exprimé par « la virtualité non-réalisable » :

Le mal continental était spirituel. (...) Le péché continental résidait dans l'oubli. Ceux des déportés du trafic triangulaire qui n'avaient pas peuplé, fécondé les Amériques, avaient péri dans les flots. (...) Ils réclamaient la mémoire. (...) Leur peine s'infiltrerait dans l'existence des peuples. Dans l'ensevelissement, les différentes populations déportées lors du Passage du milieu s'étaient mêlées. Elles ne connaissaient plus qu'une seule langue, charriant l'écho de toutes celles qu'elles avaient parlées. (...) Chaque fois que les liens familiaux se défaisaient, chaque fois qu'on se dressait contre son semblable, l'Histoire se répétait. Dououreusement, impitoyablement, dans un entre-soi subsaharien. La traite négrière était à inscrire au patrimoine du genre humain (Miano, 2009 : 198 et 208).

Epupa vit l'histoire comme un/e tourment/e et comme résidu symptomatique d'un passé refoulé. La virtualité ne se retrouve pas réalisée en elle par la rupture de la dépendance totale du circuit de production aliénante qui s'illustre par son « délire ». C'est à ce titre que tout comme Epupa, tous ceux qui renonceront au diktat du discours dominant seront perçus comme déviants, délirants, fous. Nous pouvons comparer le délire de théâtralisation d'Epupa avec le délire de représentations des institutions publiques et de la société en général. Dans un premier temps, ils reconnaissent le délire d'Epupa comme souffrance, avant de la repousser lorsqu'elle met à nu l'histoire que le collectif ne veut/peut pas assumer. L'accusation que lance Epupa concernant les « sans sépulture » péris lors du Passage du Milieu<sup>9</sup> est ressentie comme une injure insupportable par la communauté qui préfère la repousser pour « pur délire » :

---

<sup>9</sup> *Passage du milieu* (ou *Middle Passage*) est un film martiniquais (de Guy Deslauriers, 2001) qui illustre ces traversées transatlantiques durant lesquelles des esclaves subsahariens périrent dans l'anonymat.

Sa voix se faisant plus puissante à mesure qu'elle parlait, comme une tornade qui fondait sur vous avant que l'idée de fuir ne soit clairement formée dans votre esprit. Les gens du quartier la connaissaient bien. Toute la ville la connaissait (...) (Miano, 2009 : 162).

Des flashs surgissent, quelques personnages perçoivent un message, un langage disséminé qui ne leur apparaît pas encore avec lucidité. Serait-ce des actes manqués qui leur échappent ? Des lapsus ? Ce sont des syllabes éparses d'un nom qui commence dès le premier roman (2005) et se dénoue dans le troisième roman de Miano (2009). Un nom symbolique, SANKOFA, vient de façon sibylline, par morphèmes sans que les intéressés ne sachent bien à quoi il se réfère. Un nom parfois déformé, toujours énigmatique dont on n'arrive pas encore à percer les mystères, ni à détecter le lien et les connexions immédiates. Un nom à la fois symptôme et antidote :

La femme [Ayané] ouvrit les yeux. Le sommeil n'avait duré que quelques minutes imprimant en elle un malaise. Il lui avait semblé entendre des voix, rauques d'avoir trop gémi. Pourtant, il lui était impossible de se rappeler ce qu'elles avaient dit. Il ne lui restait en mémoire que des plaintes étouffées, un bruit de chaînes traînées sur un sol en bois. Des sons hachés qu'elle ne parvenait pas à assembler pour en tirer un sens : San... San Ko... Ko... Elle ne s'expliquait ni cela, ni cette odeur marine qui flottait dans l'air, comme si toute la vase de la Tubé avait été remuée, transportée dans la pièce (Miano, 2009 : 17-18).

Au lieu d'entendre, "San-Ko-Fa" avec discernement, les personnages « délirants » perçoivent ses syllabes segmentées sans pouvoir l'associer au nom adéquat, signe que l'anciennement familier est en train de remonter. Hormis chez Ayané, cela apparaît aussi chez Epa, un autre sujet « délirant » :

Dans l'état d'épuisement où j'étais, j'aurais dû dormir d'un sommeil sans rêves. Ce ne fut pas le cas. (...) Sans qu'aucun indice précis me le confirme, j'ai eu le sentiment d'avoir été projeté dans un autre espace temporel. (...) Eyia se trouvait là, assis au milieu d'un groupe de personnes sans visage. (...) Comme je me jetais à ses pieds pour tenter de lui ôter sa chaîne, il s'est mis à secouer la tête, avant d'ajouter :

— Frère, je reconnais bien ta fougue et ton entêtement, mais tu perds ton temps. Fais ce que je te dis. Parmi ceux qui m'entourent, certains sont des Ekus, raziés sur nos terres il y a bien longtemps, et dont l'histoire est tue. Ils se joignent à moi pour te demander de leur restituer leur place au sein de la communauté. Tu ne pourras nous rétablir dans la chair, puisque nous ne sommes plus, physiquement. Cependant, en refusant que les vivants d'aujourd'hui soient, eux aussi, arrachés à leur matrice et enfermés dans l'absurde, tu détruiras nos chaînes.

Je n'ai pas eu le temps de dire à Eyia que je ne comprenais pas un traître mot à ce qu'il racontait. Une femme sans visage a bondi vers moi, faisant claquer sa chaîne, entraînant avec elle quelques-uns de ses compagnons. Elle a posé une main froide sur mes lèvres, tandis que ceux qui l'entouraient se mettaient à hurler : **Sankofa! Sankofa!** (...) Qui étaient ces générations d'Ekus ? De quand datait leur disparition ? (*ibid.* : 67-69).<sup>10</sup>

Aussi tout délire doit-il être interprété comme révélation d'une empreinte, identification d'un indice, manifestation d'un nom, émission d'un son presque oublié et dont le sens demeure inaccessible, mais qui cependant connectera les concernés à ce passé camouflé. Epupa a localisé la trace de cet épisode demeuré en suspens, mais elle ignore ce savoir qui l'habite et c'est cette ignorance qui la rend folle. Il s'agit là d'une mission prophétique qui s'exprime par sa transe :

Epupa s'était éclipsée sans se faire remarquer. Son destin l'attendait. (...) Elle ouvrait sur le monde des yeux harcelés d'images illisibles, qu'elle ait cru les voir dans l'eau ou qu'elle les ait rêvées. Au début, tout s'embrouillait. La jeune femme se surprenait, sans l'avoir prémédité, à haranguer les foules, à prêcher, à mettre en garde. Se trouvant quelque part, elle voyait distinctement que des événements se produisaient ailleurs, en ces temps comme en d'autres. Un tumulte s'emparait d'elle, la poussant à invectiver de pauvres gens qui ne comprenaient rien à ce qu'elle disait (...) C'était alors qu'on l'avait qualifiée de folle, qu'on s'était mis à rire d'elle, à l'injurier. (...) Non seulement elle voyait des choses qu'elle n'avait aucune envie de contempler, prononçant des mots qu'une part d'elle-même, dorénavant muette, savait n'avoir jamais conçus, mais elle était atrocement seule. Une paria. Quelqu'un qu'on ne mettait pas à mort uniquement parce qu'on pensait que les communautés engendraient naturellement des êtres troubles, devant incarner leur face sombre (*ibid.* : 256-258). (...) L'ayant instruite de choses essentielles, elles [les femmes sans visage et sans nom] lui avaient demandé de les incarner à la surface.

— Là-haut, avaient-elles dit, notre nom s'est perdu. Laisse-nous habiter ta chair pour nous faire entendre. Ensuite, tu seras libre. Prends ceci. Nous avons tissé cette étoffe de cruor au fil des siècles, espérant le passage d'une âme ouverte... (*ibid.* : 260).

Dorénavant, il est connu que les gestes ainsi que les actes manqués de la communauté crient le déficit d'histoire, une histoire hystérique camouflée par la synchronie d'une amnésie collective. Il est question ici précisément d'hommage méritoire jamais rendu à ceux qui périrent dans le plus grand anonymat et dans l'indifférence la plus abjecte durant le Passage du Milieu. Ces « sans sépulture »

---

<sup>10</sup> C'est nous qui soulignons.

déterminés à faire entendre leur « voix », exigent un hommage « proportionnellement égal » à la cruauté avec laquelle leurs corps périrent dans le cynisme des océans anthropophages du cénotaphe bleu durant la Traite Négrière. Des morts et disparus dont on parle très peu -ou presque jamais- aussi bien dans les manuels scolaires que dans les commémorations et divers hommages – encore embryonnaires sur le Continent- alors que, paradoxe, l'Afrique subsaharienne dont ils sont issus, accorde pourtant une place prépondérante au culte cosmogonique des Morts qui, jamais, ne le sont :

— Maintenant, il suffit! Je le dis, et le redis. Suffit de faire semblant, de toujours accuser les autres. Ils ont leurs torts, et leurs mains sont souillées du sang dont ils se sont abreuvés. Mais quoi qu'ils aient pu faire, et quelles qu'aient pu être les manipulations ourdies par eux contre nous, ils ne peuvent porter les crimes qui sont les nôtres.

Pouvons-nous continuer à prétendre que des millions de nos fils nous furent arrachés, sans la moindre complicité sur place?<sup>11</sup> Confessons la faute! Prenons-en notre part. (...) Il est temps de reconnaître que nous avons participé à notre propre saignée... Si nous n'admettons pas les noirceurs du passé, saurons-nous nous défaire de celles qui nous étreignent encore si vigoureusement ? Voici ces jours nos fils en route pour la guerre. ... Tandis que nous quémandons la culpabilité de l'Occident, à qui nos enfants demanderont-ils réparation ? - poursuit Epupa (Miano, 2009 : 212-213).

On peut observer ici un certain tragique de la vie et une déformation grotesque des sociétés subsahariennes où l'absurde s'observe dans les figures incongrues et spectrales de la foule. Dans la prose de Miano, il se dégage ici les promesses d'une esthétique du délire où la folie apparente débusque la folie vraie devenue le moule de prescriptions communes à une société amnésique. En parcourant *Les aubes écarlates*, en effet, il nous surgit un doute sur les morts. Sont-ils vraiment morts ? On se demande aussi si les vivants le sont-ils vraiment car l'ombre des défunts continue de hanter ces derniers, une conséquence probable des hantises du passé irrésolu (Rouso : 1998). La difficulté de séparer les morts des vivants, le passé du présent met en relief l'absence de deuil. La carence du travail de mémoire rappelle bien la difficulté de repos des morts qui ne purent jamais reposer en paix, c'est pourquoi ils sont décidés à perturber l'apparente quiétude des sur/vivants :

---

<sup>11</sup> Le débat sur la co-responsabilité africaine de la Traite Négrière divise les subsahariens dont la plupart renvoie le débat à un dol ne pouvant être apprécié ni tranché hors contexte : <http://www.slateafrique.com/1933/intellectuels-africains-traite-negriere-responsabilite> (consulté le 15/11/2011) et Achille Mbembé dans "À propos des écritures africaines de soi" (*Politique africaine*, n° 77 - mars 2000).

**Nous sommes** la faille, le gouffre. **Notre** absence est le cœur de ce continent. **Nous sommes** la mémoire proscrite, la honte muette. Ceux qui **nous** donnent le dos depuis des générations ignorent que **nous sommes** l'air qu'ils respirent. **Nous sommes** la suffocation, l'étouffement. **Nous sommes** l'atmosphère brûlant mais sans chaleur. **Nous** ne caressons, ni n'apaisons. **Nous sommes** le démembrement, l'écartèlement, le grand égarement. **Notre** âme s'est faite rancunière au fil des âges (2009 : 38).<sup>12</sup>

Les morts sont zombifiés par leur malemort (Glissant, 1975/1997). Cela rend impossible leur rupture d'avec les vivants. Nous savons désormais que l'acmé du récit se présente comme une spirale qui explore ce maelström au sein duquel un discours délirant s'est converti en dominant. Le langage mystérieux, « déviant », parfois incohérent d'un tel ou d'une telle autre, n'était que la rémanence d'un symbole ancien, demeuré en suspens, tant que les morts étaient enveloppés dans le tourbillon de l'oubli. Au niveau esthétique, Miano entrecoupe le texte d'interludes dénommés « Exhalaisons » (2009 : 11-14, 38-40, 122-123 et 189-191). Elle souligne ainsi le parallélisme d'un pamphlet « caché » où les morts marquent/ponctuent de façon intermittente le souffle des vivants et « s'exhument » pour réclamer rétrospectivement leurs « droits » :

Peut-être **nous** entendas-tu, toi dont la conscience ne cesse de remuer l'intangible. Tu pressens, plus que tu ne saurais l'expliquer, que le sens des choses est également au-delà du visible. Alors, peut-être entends-tu. (...) Comme le vent réside entre ciel et terre, **nous sommes**. Suspendus sans être accrochés. Seulement en suspens. **Notre** route fut tranchée. Non pas **notre** existence, puisque la vie ne s'interrompt pas. Toi dont la conscience cherche à sonder l'intangible, tiens la réponse à tes questions : **nous sommes** l'absurde quotidien. **Nous sommes** la haine du frère, la haine de soi. **Nous sommes** l'impossibilité, l'entrave au jour qui vient. **Nous** en avons emprisonné les contours au creux de notre main immatérielle (...) (*ibid.* : 11-12).<sup>13</sup>

Nous pouvons remarquer que les anaphores et les allitérations sont les figures stylistiques de plus grande usance dans ces fragments. La répétition du même mot, de la même phrase et du même syntagme sémantique et/ou phonique rythment l'obsession et provoque un effet accumulatif qui souligne la synergie autour de l'impulsion et de la convulsion du discours. Le "nous", avec lequel s'identifient les "sans sépulture », acquiert une forme impérative et emphatique pour renforcer la densité agglutinante d'un collectif

---

<sup>12</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>13</sup> C'est nous qui soulignons.

compact et innombrable presque vertigineux, déterminant et déterminé. Leur discours culmine ainsi dans le dernier interlude :

Comprends ce que **nous** disons : le linceul qui ne fut pas tissé voile la face du Continent. Son ombre est sur les jours de cette terre. **Nous** sommes las de sévir. Épuisés de châtier. **Qu'on nous donne la route**. Qu'est-ce qu'une stèle, sur ce sol qui regorge de richesses ? Qu'est-ce qu'une journée du souvenir, pour ceux dont la généalogie se confond avec le premier matin du monde ? **Qu'on nous donne la route**. **Nous** ne sommes plus la joie. (...) **Nous** voudrions la paix enfin. Accéder, **nous** aussi, à cet autre monde où les trépassés deviennent des figures tutélaires. **Que notre** arrachement n'ait pas été vain. **Que nos** déchirures soient lues par le monde, pour être, dans la conscience du monde, au-delà de l'effroi, l'expérience de chacun. **Qu'on nous donne la route**. (...) Si même **nous** voulions caresser les vivants, **notre** main ne pourrait que flétrir leur existence. Si même **nous** voulions apaiser les souffrances, **notre** main ne ferait que calciner leur chair. **Qu'on nous donne la route**. Sache : il ne **nous** agrée pas de devenir un capital victimaire. Il ne **nous** agrée pas qu'on s'abaisse à demander réparations sonnantes et réverbérantes (...). Il ne **nous** agrée pas qu'on montre du doigt les fautifs, quand on est soi-même l'auteur d'un crime moral. **Nous** voyons une injure (...) **Nous** voyons du mépris (...) **Nous** étions les vaillants et **nous** étions les braves. *Nous* étions la beauté, et la vitalité. **Nous** étions la promesse, et la fertilité. **Nous** étions le courage, **nous** étions la cadence. **Nous** étions l'endurance et l'imagination. (...) Tandis que **nos** corps s'affaissent sous les vagues, **nous** devînmes la longue expiration qui te parvient ce jour, à toi qui sondes l'intangible, en quête de sens. Si le rapport au monde jaillit de l'appartenance à un espace donné, s'il ne peut se concevoir qu'à partir de soi, rien n'est possible pour ceux qui s'amputent d'un morceau d'eux-mêmes. Il n'est nulle part de puissant qui foule aux pieds la mémoire de ses défunts... (*ibid.* : 189-191).<sup>14</sup>

Les interludes constituent aussi des espaces propices pour une praxis lyrique. En abandonnant un type de narration descriptif ou un discours qui se développerait à partir de plusieurs perspectives distribuées chez divers personnages selon le jeu des points de vue, ici nous avons une pluralité de voix qui offre une sonorité univoque comme pour mieux essaimer la lamentation et souligner la vibration active qui détermine le destin des morts d'avec celui des vivants. Car, comme on peut le noter, les écueils des vivants ont un effet contrapuntique d'avec le tumulte des « sans sépulture ». L'irruption d'un langage poétique offre un dialogue plus direct et une exaltation lyrique du sentir profond dont la mémoire empêchée est la forme éclatée. En effet, le lecteur peut être déstabilisé par le passage d'une écriture plus ou moins réaliste, analytique, narrative, à une écriture

---

<sup>14</sup> C'est nous qui soulignons.

métaphorique parsemée d'associations, de vision, de ruptures, d'opposition par le biais d'une syntaxe palpitante dont l'expression liturgique s'exprime dans le Sankofa :

**Nous sommes** cette région du monde, aussi vaste que méconnue.

**Nous sommes** l'insu de tous.

**Nous sommes** la dette envers soi-même, qui ne peut être remise.

**Nous sommes** l'accablement intime, le tumulte secret...

**Nous sommes le cri de San Ko Fa, qui dit que le passé le plus amer ne peut être ignoré** (*ibid.*, 123).<sup>15</sup>

Ainsi la diatribe des « sans sépulture » conduit à une attitude dialogique et osmotique d'avec les agissements des vivants. La pression morts-vivants comme co-présence des univers narratifs ne fusionne que lorsqu'enfin une cérémonie symbolique est dédiée aux défunts péris dans l'anonymat : la cérémonie de Sankofa, à la fois, symptôme et guérison d'une part, rituel symbolique pour le Souvenir et devoir éthico-politique de la mémoire d'autre part. Pour un socio-diagnostic aux fins d'une catharsis collective et pour soigner ce traumatisme commun, comme Fanon, nous proposons une « socialthérapie » (Fanon, 2002 : 7), [un traitement thérapeutique appliqué aux patients vivant dans un état psychotique de dépersonnalisation absolue], pour célébrer la mémoire retrouvée :

Assise face à eux tous, elle faisait entendre la voix des esprits, des disparus. Elle voyait au-delà du visible, traversait le temps. (...) (Miano, 2009 : 199) Epupa avait demandé qu'on l'aide à préparer un bain. Les personnes présentes devraient se laver (...) elle avait expliqué que c'étaient les premières étapes d'un rituel de purification. (...) (*ibid.* : 219-220). Ayané participa, pour la première fois, à un rituel associant tous les membres de la communauté. (...) Le rituel ne modifiait pas son histoire, n'altérait pas sa personnalité. Pourtant, il donnait du sens à tout cela. Elle se sentait apaisée, rassemblée. Les épaisseurs de son identité formaient une cohérence (*ibid.* : 244-245-249).

Le délire de théâtralisation de Glissant est une forme de folie, une technique narrative qui permet d'affiner une satire aigüe de la société, de dérouter le lecteur au début afin de mieux surprendre ce dernier au moment de l'épilogue.

Le délire verbal de ce fait est un exorcisme salutaire parce qu'il exhume une vérité en souffrance qui dé-/peint le tragique des peuples subsahariens en déphasage avec ses

---

<sup>15</sup> C'est nous qui soulignons.

propres incohérences. C'est pourquoi les personnages identifiés comme fous demeurent dans l'obscurité jusqu'à ce qu'ils tissent le savoir inconscient qui les fait agir. En revanche, la société s'écroule de façon pathétique et carnavalesque sous le poids de normes (aliénantes) qui empêchent de forme pernicieuse l'exploration lucide des abîmes d'une histoire ignorée.

En effet, aussi bien la société que les « fous déclarés » et les « déclarés fous » de par leurs démarches subversives comme *Epupa*, *Ayané*, *Musango*, *Aïda*, etc., ils expriment le même malaise face à leur « non-histoire » à des degrés différents. Les différentes formes de délires sont probablement contrapuntiques et dialogiques. Nous avons vu que le délire de théâtralisation met en scène une figure principale tandis que le délire de représentation se trouve dissimulé et « infesté » dans divers dispositifs persuasifs aiguillonnés par une idéologie dominante bien qu'erronée. Cependant toutes deux sont une forme paroxystique d'un délire collectif brillamment mis en contexte pour prendre la mesure d'une amnésie féconde dont l'écho trouve sa répercussion dans le collimateur-catalyseur d'une mémoire retrouvée. À ce titre, la « défocalisation » du discours idéologique en vigueur ainsi que la décongestion du dispositif narratif - rendues possibles grâce à la mise en évidence du « syndrome Sankofa » et ses subséquentes anachronies - suggèrent que seul un délire verbal peut offrir divers axes de lecture afin de conduire le lecteur dans l'œil du cyclone.

En conclusion, on dira qu'entre devoir de mémoire, travail de mémoire et abus de mémoire, une démarche émancipatrice salutaire devrait viser à décoloniser les imaginaires postcoloniaux non seulement en Occident mais aussi en Afrique subsaharienne. Si la fiction est d'une part, une utopie prise dans le sens de « la plus belle contestation de ce qui est » et d'autre part, une capacité d'affabulation pour proposer autre chose au-delà de l'existant, c'est-à-dire l'expérimentation des possibles, les romans de Miano viennent infléchir l'inertie collective pour s'inscrire dans une dynamique subversive de réinterprétation des idéotypes à l'œuvre dans les mécanismes des représentations mémorielles en région subsaharienne, notamment autour de l'esclavage et de la Traite Négrière. Une démarche somme toute émancipatrice car l'on s'affranchit des didascalies et divers schémas actanciels où la coresponsabilité de la Traite Négrière à partir de l'Afrique par/pour les Africains n'est envisagée que comme une aberration nauséabonde ou l'anti-face d'un négationnisme perniciosus. C'est dans ce contexte que l'historien et universitaire sénégalais Ibrahima Thioub expliquait le contexte

d'élaboration des divers récits nationaux dans un article récent intitulé « Esclavage : Les responsabilités africaines dans la traite atlantique des Noirs ».

Thioub expose que « les universitaires africains qui participent à l'élaboration d'un savoir académique sur le continent le font surtout au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Cette époque est celle de l'expansion et de l'apogée d'un mouvement anticolonial et nationaliste qui avait besoin d'unifier l'ensemble des Africains contre le pouvoir colonial. Il n'était donc pas question de mettre le doigt sur les éléments qui divisent ou de concevoir les sociétés africaines comme des sociétés hiérarchisées qui ont leurs propres systèmes de domination interne ». Cependant, en occultant ces systèmes de domination internes, on ne comprend hélas qu'à demi l'impact négatif de la Traite sur les sociétés africaines et ses conséquences désastreuses sur le travail de mémoire. Car, en s'interdisant d'interroger leur histoire pour en comprendre les mécanismes de fonctionnement socioculturel et politique, ces chercheurs se terrent dans des binarités manichéennes quelque peu épuisées « Blancs-Noirs », « Europe-Afrique », « victimes-bourreaux ». L'on sait que « l'histoire savante, notamment l'écriture de l'histoire nationale, n'est pas une démarche vierge de toute fonction sociale ou identitaire. Elle charrie elle aussi de l'idéologie » (Henry Rousso, 1998 : 24). C'est pourquoi, la folie symbolique d'Epupa, une fois décortiquée, expose en réalité les conséquences néfastes de l'exclusion des « sans sépulture » dans les représentations mémorielles à l'œuvre en Afrique subsaharienne. Or, on a pu constater que le trinôme « Epupa, Sankofa et le délire de théâtralisation » ne font qu'un et exhument rétrospectivement l'amnésie collective ayant pris d'assaut les récits nationaux sur le débat autour de l'esclavage et ses impacts. Une alternative à cette obstruction serait le recours à des contre-narrations (même périphériques) visant à enrayer l'ordre narratif agissant autour d'un seul récit. Peut-être à cet instant, en procédant par disruption, on en aura fini avec la tradition du silence qui se chevauche avec argutie avec la mémoire empêchée.

### **Bibliographie**

- CHAMOISEAU, Patrick (1997). *Ecrire en pays dominé*. Paris : Gallimard.
- ETOKE, Nathalie (2010). *Melancholia Africana. L'Indispensable Dépassement de la condition noire*. Paris : Editions du cygne.
- FANON, Frantz (1961, 1968/2002). *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte/Poche.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- GLISSANT, Edouard (2002). *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard.

- GLISSANT, Edouard (1975/1997). *Malemort*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Edouard (1990). *Poétique de la Relation. Poétique III*. Paris : Gallimard
- KRISTEVA, Julia (1988/2007). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard.
- MBEMBE, Achille (mars 2000). "À propos des écritures africaines de soi". *Politique africaine*, n° 77.
- MEMMI, Alfred (1985). *Portrait du colonisé* (précédé de *Portrait du colonisateur* et d'une préface de Jean-Paul Sartre, Agence de coopération culturelle et technique, Francopoche. Paris : Gallimard.
- MIANO, Léonora (2005). *L'Intérieur de la nuit*. Paris : Plon.
- MIANO, Léonora (2006). *Contours du jour qui vient*. Paris : Plon.
- MIANO, Léonora (2009). *Les Aubes écarlates « Sankofa Cry »*. Paris : Plon.
- MIANO, Léonora (2013). *La Saison de l'ombre*. Paris : Grasset.
- REY, Jean-Michel (2010). *L'Oubli dans les temps troublés*. Paris : Les Éditions de l'Olivier.
- RICOEUR, Paul (2000). *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- ROBIN, Régine (2003). *La Mémoire saturée*. Paris : Stock.
- ROUSSO, Henry (1998). *La Hantise du passé*. Paris : Textuel.
- SALMON, Christian (2007). *Storytelling la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris : La Découverte.
- SARTRE, Jean-Paul (1943/2011). *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard.
- STORA, Benjamin (2001). *La Guerre invisible: Algérie, années 90*. Paris : Presse de Science Po.
- THIOUB, Ibrahima (novembre 2016). « Esclavage : Les responsabilités africaines dans la traite atlantique des noirs » « <http://www.gauchemip.org/spip.php?article6754> » (consulté le 21 novembre 2016).
- TODOROV, Tzvetan (2008). *Les Abus de la mémoire*. Paris : Arléa.

## LA SHOAH *POST-MEMORÉE* À LA TROISIÈME GÉNÉRATION

### L'exemple de Marianne Rubinstein : essai et récit

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA  
Un. Porto – APEF – ILC ML  
[jalmeida@letras.up.pt](mailto:jalmeida@letras.up.pt)

**Résumé :** Il s'agira de caractériser, d'après le concept opératoire de « post-mémoire » mis en orbite par Marianne Hirsch, la pensée essayistique et la fiction narrative de l'écrivaine française d'origine juive Marianne Rubinstein, plus précisément *Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin* (2002) et *C'est maintenant du passé* (2009). En fait, Marianne Rubinstein s'inscrit dans le groupe croissant d'écrivains de langue française (tels J. Littell, P. Claudel, Y. Haenel, A. Rykner, K. Tuil, O. Benyahya, F. Humbert, T. Hesse, ou L. Binet) qui relayent et revisitent quelque part dans la fiction le trauma de la Shoah enduré par leurs aïeux durant la Seconde Guerre mondiale (déportations, morts en masse, résistances, souvenirs de guerre, humiliations diverses, etc.). À cet égard, comme le rappelle pertinemment Aurélie Barjonet à propos de Marianne Rubinstein, «L'histoire familiale donne toujours lieu à un texte archéologique », alors que « La majorité des écrivains s'est donc tournée vers la transmission ou la fictionnalisation d'une histoire vraie ». C'est au croisement de ces deux axes (autobiographie et fiction) que nous tâcherons de placer l'écriture de Marianne Rubinstein.

**Mots-clés :** post-mémoire, Marianne Rubinstein, Shoah, roman.

**Abstract:** We will characterize the essayistic thought and the narrative fiction of French writer of Jewish origin, Marianne Rubinstein, according to the operative concept of “post-memory” put into orbit by Marianne Hirsch, more precisely her novels *Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin* (2002) and *C'est maintenant du passé* (2009). In fact, Marianne Rubinstein belongs to the growing group of French writers (such as J. Littell, P. Claudel, Y. Haenel, A. Rykner, K. Tuil, O. Benyahya, F. Humbert, T. Hesse, L. Binet) who relay and revisit somehow in fiction the trauma of the Holocaust endured by their ancestors during the Second World War (deportations, mass deaths, resistance, memories of war, various humiliations, etc.). In this respect, as Aurélie Barjonet has rightly pointed out about Marianne Rubinstein, “Family history always gives rise to an archaeological text”, while “the majority of writers have turned to the transmission or fictionalization of ‘a true story’”. It is at the crossroads of these two axes (autobiography and fiction) that we will try to place Marianne Rubinstein's writing.

**Keywords:** post-memory, Marianne Rubinstein, Shoah, novel.

Ils s'aimaient. Mon père s'en souvient, et je le sens à la lumière de ce que j'ai lu, ou entendu  
*C'est maintenant du passé*, p. 13

Ce fils d'Abraham Rubinstein, ce cousin germain de mon père qui devait avoir douze ans en 1942,  
je ne connais même pas son prénom. Que cela ne m'empêche pas de me souvenir  
*idem*, p.66

La démarche narrative post-mémorielle de Marianne Rubinstein sur la scène littéraire française contemporaine ne constitue nullement un cas isolé<sup>1</sup>. Il suffit pour s'en convaincre de consulter la liste de titres récents - certains primés, dont *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell (2006) - qu'en donne Évelyne Ledoux-Beaugrand, à quoi s'ajoute l'émergence d'une expression littéraire juive non spécifiquement redevable au travail post-mémoriel de la Shoah, mais qui s'y réfère autrement, par la mise en jeu de repères historiques et culturels immédiatement identifiables, comme P. Claudel, A. Rykner, K. Tuil, O. Benyahya, ou L. Binet) qui, eux aussi, relaient et revisitent en quelque sorte dans la fiction le trauma de la Shoah enduré par leurs aïeuls durant la Seconde Guerre mondiale (déportations, morts en masse, résistances, souvenirs de guerre, humiliations diverses, etc.).

Stéphanie Bellemare-Page insiste :

L'époque actuelle se caractérise par la multiplication des espaces consacrés à la mémoire individuelle et collective. On ne compte plus les monuments, les musées, les discours destinés à nous rappeler certains épisodes-clés de notre histoire, notamment celle du siècle dernier. Ce phénomène est d'autant plus important que nous avons désormais la capacité, d'un point de vue technique, d'accumuler des quantités phénoménales de documents de toutes sortes (2006 : 49).

Mais, creusons d'abord le concept de « post-mémoire » par lequel nous caractérisons le travail narratif de Marianne Rubinstein. Cette notion - communément attribuée aux travaux et à l'expérience personnelle de Marianne Hirsch - désigne très précisément :

---

<sup>1</sup> Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique intégré UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339.

(...) la relation que la « génération d'après » entretient avec le traumatisme personnel, collectif et culturel subi par ceux qui l'ont précédée, avec des expériences dont elle ne « se souvient » que par le biais d'histoires, d'images et de comportements au milieu desquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises si profondément et avec tant d'émotion qu'elles semblent constituer une mémoire en tant que telle. Comme [je] la conçois, la connexion avec le passé que je définis comme postmémoire ne s'opère pas au travers d'une forme particulière de remémoration, mais d'un investissement imaginaire, d'une projection et d'une création (Hirsch, 2008 : 114).

Il s'agit dès lors, selon elle, d'« une forme indirecte de mémoire »<sup>2</sup>, qui, de fait, comme l'attestent la tenue de plus d'un colloque, est devenu simultanément « un important outil d'analyse et un objet d'étude (...) » (*ibidem*).

Dans le domaine français, mais pas uniquement, cette notion paradoxale du fait du préfixe - tout comme le fut celle de « postmodernité » (Vattimo, 1987) dans les années quatre-vingt - n'a pas manqué de susciter des réticences définitives. Comme le rappelle Évelyne Ledoux-Beaugrand, « entre la mémoire et la postmémoire, il ne s'agirait pas seulement d'une différence de degrés dans la connexion aux événements du passé, ni d'une simple distanciation temporelle, mais d'une différence fondamentale qui devrait se marquer, selon Van Alphen, par l'utilisation d'un terme autre » (2013 : 148), ce qui requiert des précisions de nomenclature.

Ledoux-Beaugrand nuance l'acception du mot. Selon elle, « En dépit de son nom, la postmémoire ne désigne pas un processus mémoriel au sens courant de la réminiscence d'événements dont un sujet a fait l'expérience. L'équivoque autour de cette notion tient à ce qu'elle peut laisser penser à la possibilité de se remémorer des événements vécus par d'autres » (*ibidem*) vu que, dans ce cas précis,

(...) le vocable mémoire ne renvoie pas à la faculté cognitive d'enregistrer, de préserver et de restituer les souvenirs d'expériences vécues. Il signale plutôt une connexion au passé établie par une forme d'appropriation créative qui s'efforce de réactiver et de réincorporer des structures mémorielles distantes (*idem* : 149).

Dans un essai qui a connu un franc succès, *La Mémoire saturée* (2003), Régine Robin caractérisait la post-mémoire comme la « transmission de traumatismes de la guerre ou du génocide par ceux qui n'ont pas connu la guerre ou qui étaient trop jeunes pour comprendre la gravité des événements » (*idem* : 322), c'est-à-dire, comme le

---

<sup>2</sup> <http://www.ciremm.org/wp-content/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsPostmemoire-72dpi.pdf> [consulté le 30-07-2016].

reprend et précise Stéphanie Bellemare-Page, que « (...) le concept de postmémoire évoque plus particulièrement la démarche créatrice des enfants de victimes de la Shoah qui, par l'entremise de l'art ou de l'écriture, parviennent aujourd'hui à exprimer, à leur manière, leur souvenir des récits que leur ont fait leurs parents » (2006 : 50), cette mémoire qualifiée d'« indirecte » ne pouvant se constituer que dans une dimension imaginaire (*ibidem*).

Si, au départ, cette notion entretenait avec la Shoah juive un rapport référentiel quasi exclusif, notamment en vertu du caractère effroyable du génocide perpétré en Europe malgré les métarécits modernes et l'humanisme dans ses multiples facettes religieuses et philosophiques, mais aussi du fait du statut victimaire collectif particulier qui la question juive a suscité dans la conscience occidentale (Finkelkraut, 2007 : 26), elle se voit également appliqué pour le vécu mémoriel médiat motivé par d'autres tragédies historiques : Rwanda, ex-Yougoslavie, Cambodge, Indiens, Aborigènes, Noirs déportés en esclavage, etc.

Toutefois, pour ce qui de la réminiscence vécue par la question juive où la Shoah condense et résume la tragédie, l'horreur, la collaboration, la mauvaise conscience collective, la souffrance, le projet d'extermination et le souvenir, là, le travail post-mémoriel assume un statut particulier de par la quantité, la qualité et la proximité documentaires, testimoniales, voire revendicatives. Giorgio Agamben a bien caractérisé la problématique du « reste » d'Auschwitz comme matière plurielle et aux multiples facettes - dont les formes narrativisées et les discours mémoriels - offerte à la post-mémoire, d'autant plus que le caractère palliatif du témoignage fondé sur une parole vivante s'effiloche au fur et à mesure que ces témoins expérientiels disparaissent, et qu'en fait le seul témoignage qui eût compté n'est autre que celui des gazés (1999 : 31-48), ce qui inaugure une ère post-mémorielle privée de témoins à laquelle prélude l'étude d'Annette Wieviorka dans *L'Ère du témoin* (1998).

Dans son étude critique sur Marianne Rubinstein et Yannick Haenel, Évelyne Ledoux-Beaugrand précise l'acceptation de l'écriture post-mémorielle qu'elle détecte chez ces deux auteurs chez qui le souvenir de la Shoah ne peut engendrer qu'une expérience distancée et médiante. Selon elle, le travail narratif post-mémoriel « (...) consiste à adopter un point de vue ancré dans le présent et à ainsi aborder le génocide à partir de ses traces encore repérables dans l'espace et le temps contemporains. [Il] s'emploie moins à jeter un regard sur le passé qu'à tirer au jour les restes de ce passé dont est pétri le présent » (2013 : 146).

Deux textes narratifs intimement liés du point de vue thématique de Marianne Rubinstein retiendront notre attention : une enquête-documentaire et un récit, respectivement *Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin* (2002) - dont Serge Klarsfeld, militant majeur de la mémoire de la Shoah - assure la préface (*idem* : 7-13), et *C'est maintenant du passé* (2009). Ces deux textes ont en commun le souci d'un rendu post-mémoriel de l'expérience de la Shoah à partir du regard d'enfants d'orphelins de parents juifs français déportés et exterminés dans les camps de concentration allemands lors de la Deuxième Guerre mondiale, dont Marianne Rubinstein elle-même.

Si dans le premier texte, symptomatiquement dédié au père *et* au fils de Marianne Rubinstein, il s'agit surtout de sonder comparativement, sous forme d'enquête et par le biais d'une suite de portraits, l'expérience et le vécu intimes de la Shoah et de la condition juive éprouvés par la troisième génération, dans le deuxième, on a affaire à une écriture « façonné[e] par [l]a posture d'héritière d'un récit familial sur la Shoah et ses conséquences » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 147).

Il s'en dégage des constantes ou des récurrences post-mémorielles pertinentes pour notre étude à partir du recueil des témoignages d'Élise, Marc-Olivier, Frédéric, Catherine, Jacques, Michael, Aude, Sylvie, Claire, Laurent, David, Gérard, Guillaume, François, Reine et Marianne Rubinstein elle-même (témoignage en italique), tous « témoins » post-mémoriels de la Shoah marqués par l'état d'orphelinat de leurs parents. Comme le rappelait Marianne Hirsch, si :

La deuxième génération s'est comportée en gardien, déterminant les formes de transmission qui étaient valables et celles qui ne l'étaient pas (...) il nous faut maintenant prendre conscience que nous devons nous-mêmes transmettre l'histoire à la troisième génération et la mettre à la disposition d'autres personnes, de telle sorte qu'elles puissent la relier à leurs propres histoires, qui sont très diverses (*ibidem*)

Cette « troisième génération, qui n'a de la Shoah qu'une connaissance médiata, portée notamment par ses représentations littéraires » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 146) ; ou ses représentations tout court, mais aussi ses séquelles subtiles distancées qui se traduisent par des *topoi* post-mémoriels récurrents. Relevons-en les plus importants. Et tout d'abord, la tendance généralisée à une reviviscence très libre et soudaine des traditions juives en vue d'un regain identitaire positif (Rubinstein, 2002 : 109, 112) afin de dépasser l'exclusivité du rapport familial à la Shoah comme seule marque d'appartenance juive, un fait souvent inspiré de la lecture de l'essai prégnant *Le Juif*

*imaginaire* d'Alain Finkielkraut (1981). Élise avouera que « Le rapport à la Shoah et le drame familial de mon père [orphelin] ont toujours été la seule relation au judaïsme et à la judéité » (Rubinstein, 2002 : 25, 35, 61, 94).

Par ailleurs, notons aussi l'intégration méfiante à l'endroit de la République et la difficulté à se dire Français après ce qui s'est passé et a affecté leurs aïeux (*idem* : 92), ce qui revient à démonter les clichés d'une France patrie des droits de l'homme et terre d'accueil (*idem* : 62). Mais aussi une peur multiforme, enfouie et latente : peur de l'abandon ou de ne laisser aucune descendance (*idem* : 36-37, 104), panique devant l'idée de la perte (*idem* : 72-73), peur que tout ne se reproduise (*idem* : 97) et de mourir (*idem* : 99).

Toutefois, ce sont les processus d'intériorisation post-mémorielle et de transfert inexprimé des affres vécues par les grands-parents lors de la Shoah qui s'avèrent indiciels et symptomatiques d'un héritage déphasé dans le temps. Remarquons l'assomption d'un devoir moral transmis : transfert des ambitions des aïeux (jouer du violon, du piano) (*idem* : 47), expérience d'une mère obsédée par le rangement (*idem* : 103), enfance gâtée pour compenser l'horreur héritée d'un passé encore récent (*idem* : 48), fascination pour les tatouages (*idem* : 102), mais aussi le sentiment de culpabilité d'avoir été historiquement épargné de l'extermination. David exprime ce sentiment douloureux aux prises avec la post-mémoire :

« (...) J'ai plutôt l'impression que je n'arrive pas à faire le deuil. [Dans ma famille], on occulte la souffrance, on ne parle pas des choses qui ne vont pas, on avance, la vie continue » (...). « Ce que je ressens peut-être, c'est le regret de ne pas avoir vécu cette période, presque de la culpabilité. J'aurais dû y être pour me battre ; non pas pour partager [la mort mais] pour refaire l'histoire » (*idem* : 120).

On le voit : la troisième génération de la Shoah accuse à présent le coup du trauma collectif horriblement subi par ses aïeux et, forcément, par les nombreux orphelins des camps d'extermination que furent ses parents. En préface à l'enquête de Marianne Rubinstein, Serge Klarsfeld en appelle à la mission et au statut assignés aux enfants des orphelins de la Shoah et souligne l'importance de ce travail inédit. Selon lui, « Il révèle comment les traumatismes se sont perpétués dans la descendance des survivants des familles » (*idem* : 11). Quel sera le rôle de la quatrième génération ? L'auteur ose espérer qu'il sera plutôt pacificateur : « (...) la naissance de mon fils m'[a] aidée à pacifier ma relation à ma propre histoire » (*idem* : 124).

Cette enquête, Marianne Rubinstein a fini par la porter sur sa propre expérience post-mémorielle de fille d'un orphelin français de la Shoah dans un récit qui, du fait même de son propos testimonial, évite la saga familial (Rubinstein, 2009 : 38-39) et se sépare d'avec le genre romanesque (*idem* : 40, 117). Rappelons que si le titre du récit n'est que la traduction de la bordure narrative japonaise « Il était une fois », c'est le fragment testimonial qui est ici rendu et c'est le fragment qui est visé, comme le suggère l'intermittence du haïku (*idem* : 79).

Dans son approche de la post-mémoire, Marianne Hirsch évoque « (...) des fragments traumatiques d'événements qui continuent à défier la reconstruction narrative et à excéder la compréhension. Ces événements se sont produits dans le passé, mais leurs effets se prolongent dans le présent » (*ibidem*), ce que Stéphanie Bellemare-Page désigne par « strate mémorielle » (2006 : 52).

Rubinstein entend d'emblée afficher ce caractère inachevé et inachevable de son projet, ce qui le renvoie au labeur de reconstitution du patchwork (Rubinstein, 2009 : 154), du lambeau de vie (*idem* : 137, 150), du puzzle (*idem* : 133), et partant du fragment, c'est-à-dire le salut de vies perdues ; ce que traduit le recours modal au conditionnel dans son rapport post-mémoriel aux grands-parents déportés et exterminés : « Je me dis que je les aurais aimés, que j'aurais eu ma place auprès d'eux ; qu'il aurait eu des yeux pour voir ; qu'elle m'aurait aidée à accepter ma part d'inacceptable » (*idem* : 17). À cet égard, l'absence et la recherche (*idem* : 142) obsessionnelle d'une « place » dans l'histoire, sur les photos, dans la mémoire des autres ou dans la filiation ponctue le récit (*idem* : 25, 26, 127).

Ceci dit, nous avons bel et bien affaire ici à ce que Marianne Hirsch nomme « la postmémoire familiale » pour la distinguer de « la postmémoire affiliative », qui n'est pas éprouvée par un descendant direct du traumatisme passé (*ibidem*). Aussi, « le récit de Rubinstein est[-il] façonné par sa posture d'héritière d'un récit familial sur la Shoah et ses conséquences » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 147).

Deux éléments et événements fondateurs déclenchent et balisent cette quête personnelle post-mémorielle. D'une part, il y a le trauma familial et la césure de l'arrestation des grands-parents de Rubinstein à la gare de Montchanin et la douloureuse et définitive séparation d'avec Serge, le père de Marianne, orphelin, confié aux soins de la famille Szpirglas :

Il [le père] se souvient de cet anniversaire. Après la rafle du Vél'd'Hiv du 16 juillet 1942, il prend le train avec ses parents en direction de la zone libre. Peut-être rêve-t-il du spectacle

au cirque d'Hiver, où on l'emmènera, c'est promis, lorsque la guerre sera finie. À Montchanin, en Saône-et-Loire, au passage de la ligne de démarcation, il y a une rafle sur le quai. Quand ils finissent par descendre, il n'y a plus personne. La gare est vide, mais au moment où ils franchissent la porte pour se retrouver dans la rue, un officier allemand les arrête. « Et l'histoire s'arrête là » (Rubinstein, 2009 : 102).

D'autre part, il y a la décision d'ouvrir la boîte aux souvenirs du père, celle qui contient la correspondance épistolaire échangée entre plusieurs membres de la famille lors de la déportation, dont celles du grand-père, mais aussi des photos prises lors de plusieurs occasions festives. Ce moment, sans cesse différé, devient l'occasion pour Marianne Rubinstein de sonder et de tenter de reconstituer un tracé identitaire et familial fondé sur des pièces isolées qu'il s'agit de faire parler. S'enfoncer dans cette boîte revient métaphoriquement à quête régressive dans le passé :

La « boîte aux souvenirs » de mon père est une modeste boîte en fer bleue. Nous l'ouvrîmes le mardi 13 novembre 2007. Je me souviens mal de ce que nous y trouvâmes ce jour-là. Au vu de mes notes, surtout des factures, des dates, des adresses, des papiers administratifs. La boîte semblait profonde, et nous avançons lentement (*idem* : 34).

Selon Aurélie Barjonet, chez Marianne Rubinstein « L'histoire familiale donne toujours lieu à un texte archéologique », alors que « la majorité des écrivains s'est donc tournée vers la transmission ou la fictionnalisation d'une histoire vraie » (2012 : 41). De ce fait, nous sommes en présence d'un récit post-mémoriel où, d'après Évelyne Ledoux-Beaugrand, « la postmémoire nomme à la fois une structure de transmission trans et intergénérationnelle et la posture d'une génération face à des événements traumatiques éloignés d'elle dans le temps et parfois aussi dans l'espace et dans la langue » (2013 : 148). Rubinstein l'affirme autrement : « Sans doute voulais-je mieux cerner l'emprise d'une histoire que nous n'avions pas vécue, et qui pourtant pesait sur nos vies » (Rubinstein, 2009 : 29), et pointe inconsciemment l'essence même de la posture post-mémorielle : « N'est-ce pas aussi le cas pour les traumatismes survenus après la guerre ? Que valent-ils à côté de la destruction massive d'un monde ? » (*idem* : 57).

On l'aura compris : la place des documents familiaux et de la recherche de témoignages s'avère cruciale dans la démarche post-mémorielle. Marianne Hirsch souligne le rôle des

archives digitales (...) illimitées, sans lieu, mobiles. Je vois l'internet et le web comme des espaces dans lesquels la mémoire circule grâce à la possibilité de se connecter et je pense qu'il est urgent que nous réfléchissions à ces nouvelles dimensions de la mémoire, qui jouent sur la comparaison et la connexion (*ibidem*)

Évelyne Ledoux-Beaugrand se veut, à ce titre, catégorique : « (...) le recours à des sources intimes et familiales (photographies, lettres, journaux intimes, correspondances, histoires de famille transmises par bribes) relève généralement de la nécessité dans les œuvres postmémorielles qui cherchent à réactiver la mémoire d'anonymes disparus dans les camps nazis » (2013 : 149), d'autant plus que « (...) le travail de la postmémoire donne prévalence à des sources éminemment subjectives, sans toutefois renier complètement les sources historiques » (*ibidem*).

La consultation de ces archives éveille des processus de transfert et de projection dans le passé familial et ses acteurs. Rubinstein souligne des rapprochements qu'elle pressent au fur et à mesure qu'elle reconstitue l'histoire familiale, et notamment des ressemblances de caractère : « J'aime excessivement la courtoisie (...). À voir les photos, mon grand-père devait être un homme courtois, le doigt droit sur le menton haut » (Rubinstein, 2009 : 17). De même, une ressemblance physique avec la grand-mère s'impose au vu des photos de famille et des témoignages des proches, descendants des membres de la famille déportés : « (...) mon père a eu ce raisonnement alambiqué qui m'a mis les larmes aux yeux : 'La meilleure preuve que je suis bien le fils de ma mère, c'est toi. Mes cousines me l'ont dit. Elles m'ont dit : 'C'est incroyable comme Marianne ressemble à ta mère' » (*idem* : 71-72, cf. aussi 128). Lui ressembler, c'est quelque part vouloir la rejoindre dans son destin tragique, le revivre autrement, et *a posteriori* se retrouver, assumer une identité, trouver une place dans l'histoire traumatique : « Tous, nous fûmes frappés par ma ressemblance avec cette grand-mère morte parce qu'elle était 'trop juive', comme je le disais vers trois-quatre ans, une époque où il m'arrivait de pleurer, accrochée à mon lit et répétant sans cesse : 'Je ne veux pas mourir, je ne veux pas mourir' » (*idem* : 109).

Si, pour la deuxième génération de la Shoah, la dépression avait été profonde - comme celle vécue par le père de Marianne qui, à l'âge de quarante-six ans, âge du décès de son propre père, ne supportait pas de « dépasser l'âge de son père », et avait souvent engendré un désir de justice et de réparation incarné par la militance de Juifs tels que Klarsfeld - pour la troisième génération, « ce processus témoigne (alors) d'une forme d'extériorisation curative (...) » (Bellemare-Page, 2006 : 55). Stéphanie Bellemare-

Page y voit « l'exercice est particulièrement intéressant chez les artistes et auteurs contemporains pour qui l'art occupe une fonction de résilience » (*ibidem*). Tout comme celle d'Andreï Makine, le travail narratif de Marianne Rubinstein atteste du rapport post-mémoriel de l'écriture littéraire à la résilience » (*ibidem*).

Marianne Rubinstein rend à merveille cette mission et ce pouvoir de l'écriture : « Pourquoi écrire ? 'Bon qu'à ça', répondait Beckett. Comment être plus laconique ? J'écris parce que j'ai un problème de place (...). J'écris parce que c'est le seul endroit d'où je peux, sans l'aide de personne, calmer l'angoisse » (Rubinstein, 2009 : 22).

### **Bibliographie**

- AGAMBEN, Giorgio (1999). *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer III*. Paris : Payot & Rivages.
- BARJONET, Aurélie (2012). « La troisième génération devant la Seconde Guerre mondiale : une situation inédite », *Études Romanes de Brno*, vol. 33, n° 1, pp. 39-55.
- BELLEMARE-PAGE, Stéphanie (2006). « La littérature au temps de la post-mémoire : écriture et résilience chez Andreï Makine », *Études littéraires*, vol. 38, n° 1, pp. 49-56.
- FINKIELKRAUT, Alain (1981). *Le Juif imaginaire*. Paris : Seuil.
- FINKIELKRAUT, Alain (2007). *Qu'est-ce que la France ?*. Paris : Stock / Panama.
- HIRSCH, Marianne (2008). « The generation of postmemory », *Poetics Today*, vol. 29, n° 1, pp. 103-128.
- LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne (2013). « Les restes d'Auschwitz : intertextualité et postmémoire dans *Jan Karski* de Yannick Haenel et *C'est maintenant du passé* de Marianne Rubinstein », *Études françaises*, vol. 49, n° 2, pp. 145-162.
- LITTELL, Jonathan (2006). *Les Bienveillantes*. Paris : Gallimard.
- ROBIN, Régine (2003). *La Mémoire saturée*. Paris : Stock.
- RUBINSTEIN, Marianne (2002). *Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin*. Paris : Verticales.
- RUBINSTEIN, Marianne (2009). *C'est maintenant du passé*. Paris : Verticales.
- VATTIMO, Gianni (1987). *La Fin de la modernité : nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*. Paris : Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- WIEVIORKA, Annette (1998). *L'Ère du témoin*. Paris : Hachette.

## **Sitiographie**

<http://www.ciremm.org/wp-content/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsPostmemoire-72dpi.pdf>

## POSTMÉMORIAL DE L'EXIL

### Expression spatiale du temps vécu dans *Désert* et *Gens des nuages* de Le Clézio

JUSTINE FEYEREISEN  
Université Libre de Bruxelles  
jfeveri@ulb.ac.be

**Résumé :** L'exil des parents et grands-parents sahraouis de Jemia inspire à J.M.G. Le Clézio la rédaction du roman *Désert*, et de *Gens des nuages*, récit à deux mains de leur voyage sur les traces de ces nomades Aroussiyine. Fondés sur la transmission du souvenir personnel au regard de l'Histoire, ces textes illustrent le déploiement d'une « postmémorial » (Hirsch). Cette mémorial familiale adopte, selon nous, une forme essentiellement spatiale, qui pourrait être schématisée par l'idée de « tourbillon » (Benjamin). Entre répétition, renouvellement et résonance, les métaphores de la spirnalité s'imprimeraient dans un rythme subjectif, calqué sur le déplacement des tribus dans l'espace désertique, et une trame narrative de laquelle disparaît l'auteur. Telle est l'hypothèse que cette contribution entend vérifier à partir d'une analyse textuelle, empreinte des notions propres aux études mémorielles.

**Mots-clés :** J.M.G. et Jemia Le Clézio, postmémorial, exil, spatialité, temps vécu

**Abstract:** The exile of Jemia's Sahrawi parents and grandparents inspires J.M.G. The Clezio the writing of *Désert*, and *Gens des nuages*, a two-handed narrative of their journey in the footsteps of the Aroussiyine nomads. Based on the transmission of personal story with regard to History, these texts illustrate the deployment of a "postmemory" (Hirsch). This family memory adopts, in our opinion, a form essentially spatial, which could be schematized by the idea of "tourbillon" (Benjamin). Between repetition, renewal and resonance, the metaphors of spirality would be imprinted in a subjective rhythm, modelled on the displacement of tribes in the desert space, and a narrative frame from which the author disappears. This contribution intends to verify this hypothesis on the basis of a textual analysis, helped by the notions proper to memorial studies.

**Keywords:** J.M.G. et Jemia Le Clézio, postmemory, exile, spatiality, lived-time.

C'est bien de ce paysage que rêvait Jemia. Ce pays qu'elle porte sans doute dans sa mémoire génétique [...]. Maintenant elle le retrouve, elle le prend en elle, elle l'interroge.

Jemia et J.M.G. Le Clézio, *Gens des nuages*

Au retour de son premier voyage au Maroc, en 1953, J.M.G. Le Clézio rédige « le Cheikh bleu », récit d'un chef à la tête d'une révolte contre le pouvoir colonial français et espagnol. Vingt-deux ans plus tard, il épouse Jemia Jean, la descendante du grand cheikh Ahmed el Aroussi, de la tribu Arroussiyyine, qui avait suivi le chef historique de la rébellion contre l'envahisseur français (1909-1912), Moulay Ahmed Ben Mohammed el Fadel, celui qu'on appelle Ma el Aïnine, l'Eau des Yeux. De cette rencontre émerge *Désert* (1980), un roman indirectement autobiographique qui fictionnalise la tentative d'atteindre « l'héritage perdu » de Jemia (*GN*, 13). Ensemble, le couple compose *Gens des nuages*<sup>1</sup> (1997), un « rêve de retour » mû par le besoin de comprendre pourquoi ces gens ont quitté un jour « l'abri de leur vallée » « pour se jeter vers le Nord si brutal, si effrayant, et s'aventurer dans ce monde civilisé dont ils ne connaissaient rien et dont ils avaient tout à perdre » (*GN*, 33). Dépassant les limites de son expérience singulière, la perte de la terre ancestrale a créé un vide, que tente de combler une parole susceptible d'être libérée par les descendants seuls. Fondés sur la transmission du souvenir personnel au regard de l'Histoire, ces textes illustrent le déploiement d'une « postmémorial » (Hirsch). Cette mémoire familiale adopte, selon nous, une forme essentiellement spatiale, qui pourrait être schématisée par l'idée de « tourbillon » (Benjamin). Les métaphores spatiales s'imprimeraient dans un rythme subjectif, calqué sur le déplacement des tribus dans l'espace désertique, et une trame narrative de laquelle disparaît l'auteur. Telle est l'hypothèse que cette contribution entend vérifier à partir d'une analyse textuelle, empreinte des notions propres aux études mémorielles. L'étude s'attachera à comprendre comment la spatialisation de la mémoire en adéquation avec l'environnement et les événements tant personnels qu'historiques, en prêtant une attention particulière aux isotopies, ces unités linguistiques redondantes. En filigrane, transparaîtra le discours critique que livrent les auteurs sur le développement des empires, l'installation des inégalités et la machination des échanges marchands, tout ce dont notre présent découle.

---

<sup>1</sup> Les citations issues de *Désert* seront indiquées par l'abréviation *De*, celles de *Gens des nuages* par *GN*, suivies de leur pagination.

## Revenance

Comme Lalla Hawa, héroïne de *Désert*, les ancêtres de Jemia ont suivi une route de « souffrance et d'exil » (GN, 36) vers le Nord puis les grandes villes, dont *Gens des nuages* livre des clés de lecture jusque dans l'écriture même de leur propre traversée du Sahara occidental :

Mais revenir sur ses pas, comprendre ce qui vous a manqué, ce à quoi vous avez manqué. Retrouver la face ancienne, le regard profond et doux qui attache l'enfant à sa mère, à un pays, à une vallée. Et comprendre tout ce qui déchire, dans le monde moderne, ce qui condamne et exclut, ce qui souille et spolie : la guerre, la pauvreté, l'exil, vivre dans l'ombre humide d'une soupente, loin de l'éclat du ciel et de la liberté du vent, loin de ceux qu'on a connus, de ses oncles et de ses cousins, loin du tombeau où brille encore le regard de son ancêtre, loin du souffle de la religion, loin de la voix qui appelle à la prière chaque soir, loin du regard du saint qui avait choisi pour les siens cette vallée. Vivre, se battre et mourir en terre étrangère. C'est cela qui est difficile, et digne d'admiration. (GN, 37)

Verbes que l'infinitif fige dans la possibilité de leur action (expression du temps *in posse*<sup>2</sup>) (*revenir, retrouver, comprendre, vivre, se battre, et mourir*), substantifs au sens concret (*face, regard, enfant, mère, soupente, tombeau, etc.*) ou abstrait (*guerre, pauvreté, exil, liberté, religion*), groupes prépositionnels (*loin de*) et propositions relatives composées de pronoms caractérisés par leur indéfinition référentielle (*ce, cela, ceux, tout, tous*) constituent une « énumération chaotique<sup>3</sup> » (Spitzer, 1974) en proie au mouvement d'une mémoire événementiale, qui se refuse à tout possible empirique. Soustraite à la sélection consciente du souvenir par un sujet, elle se montre incontrôlable, affolée par la déchirure de l'exil. Aussi porte-t-elle les marques de l'hétérogène, révélant le morcellement de l'expérience depuis le désir de revenir à celui de comprendre, la dissémination des faits à l'origine de l'exil, la multiplicité des actions qui ont alors été menées. Elle imprime le déchirement du temps et rappelle la fracture des êtres et des choses en déployant une poétique de la répétition, qui s'affirme tant dans une isotopie

---

<sup>2</sup> G. Guillaume explique que la langue française étend la spatialisation du temps aux trois époques : passé, présent, futur. Celle-ci constitue la chronogénèse, le système verbo-temporel. Le principe est qu'il faut à la pensée du temps, si peu que ce soit, pour engendrer en elle l'image-temps. Il en résulte la possibilité de découper l'étude de la chronogénèse, le temps qu'il faut à la pensée pour former en elle l'image-temps, en trois moments distincts : *in posse* (mode quasi-nominal), *in fieri* (mode du subjonctif), *in esse* (mode de l'indicatif) (1992b : 155-157).

<sup>3</sup> L. Spitzer est le premier à utiliser ce qualificatif comme l'équivalent d'« hétérogène », une caractéristique typiquement moderne, dont l'initiateur serait W. Whitman.

de contenu liée au retour (*re-venir, re-trouver*), que dans l'articulation de répétitions lexicales, – mettant en évidence ce thème (*comprendre, regard, vallée*) –, syntaxiques (structure binaire A et B ou ternaire C, D, E), et anaphoriques : la reprise anaphorique *ce qui*, l'anaphore *vivre* qui encadre une énumération menée cette fois par l'épanaphore de l'organisateur spatial *loin de*, le présentatif *c'est* et sa valeur de reprise, accompagné du démonstratif anaphorique *cela*. Ces répétitions engendrent une sorte d'étirement de la phrase en même temps qu'elle en démultiplie l'effet évocateur. Elles suspendent le temps successif pour introduire une autre temporalité plus émotive, statique, étirée, éthérée, propre à « la logique impeccable du rêve » (GN, 19), qui illustre la souffrance et l'angoisse de l'après-coup. L'accroche polysyndétique des divers constituants dévoile l'idée d'une pensée qui se livre par à-coups, par bonds successifs, que scande une mélodie heurtée, saccadée par une assonance en [i] et une allitération en [k].

La douleur vit en les héritiers, pour ainsi dire, de sa vie propre, si bien qu'elle possède sa propre temporalité, sur laquelle nul n'a de prise, nul n'a d'explication. L'énumération chaotique sert de support au déploiement d'une mémoire sensible, à l'écoute des impressions ténues. Elle expose un mouvement de « revenance » (Hamel, 2006), qui se définit sur le mode de la tentative de compréhension. Ainsi le rêve annonce-t-il à la fois une herméneutique jamais achevée et les processus mnémoniques d'une conscience désorientée, blessée, traquée.

## Rêve

Le rêve structure pleinement la narration des deux récits de *Désert*. Dans la première histoire, typographiquement marginalisée (Saguiet el Hamra, hiver 1909-1910), il inscrit Ma el Aïnine et les hommes bleus sur la scène de la diégèse : « Ils sont apparus, comme dans un rêve » (*De*, 7). À cette double entrée répond l'image d'un éloignement progressif, d'un départ vers un espace-temps indéterminé à la clôture du roman : « Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient » (439). Le chiasme, dès lors formé autour de la métaphore du songe et de ses « fantômes » (273 et 378), s'oppose à la linéarité du discours en raison de l'opposition vers laquelle elle point et qu'elle soumet à un va-et-vient circulaire, susceptible de se prolonger à l'infini. Le second texte obéit au même mouvement fantasmagorique giratoire. Le séjour de Lalla à Marseille est ramené à un rêve, voire à une ellipse, « comme si toute la terre, ici, et même le ciel, la lune et les étoiles, avaient retenu leur souffle, avaient suspendu leur temps » (416). De retour dans le désert, les figures rencontrées dans la ville du Sud de la France (Radicz, le photographe) ne sont plus pour Lalla que des ombres, gommées par « la

lumière [qui] nettoie tout, [qui] abrase tout » (412). C'« est comme un rêve qui continue de se jouer, là-bas » (419).

Chaque fois sollicité, l'adverbe *comme* permet la juxtaposition de deux éléments (les nomades/Lalla et le rêve), les mettant en tension sans les faire fusionner. M. Deguy résume cette idée, qu'il reprend des analyses de P. Ricœur (1975), en disant que comparer, c'est « tenir le être-et-n'être-pas dans le 'être comme' » (Deguy, 1999 : 27). La comparaison figurative fige donc le comparé dans une potentialité d'existence, elle est en ce sens, une « figure en elle-même intemporelle » (Meschonnic, 1970 : 122), non édictée mais posée comme virtualité – une virtualité double au vu de la signifié du comparant (*rêve*). Venant placer les deux histoires dans un « mirage en train de se dissoudre » (*De*, 249), la formule « comme dans un rêve » laisse pressentir l'échec de la petite histoire, non « pas une histoire grandiose de conquête et d'exploration, mais l'histoire d'un homme et d'une femme qui fuient leur pays à la recherche d'une autre terre, sans espoir de retour » (*GN*, 37), face aux desseins conquérants européens.

## Postmémorial

Le Clézio met en lumière la difficulté d'une certaine tradition narrative à dire la violence de l'exil des peuples sous la domination coloniale, de la séparation avec la terre natale comme du démantèlement de la cellule familiale. Aussi le rêve se construit-il sous le signe d'une éthique de la mémoire, façonnée par l'inquiétude d'un sujet qui tente de reconstruire le récit de ses aïeux de manière fragmentaire, telle Lalla réclamant à sa tante de lui conter l'histoire de sa naissance : « C'est une histoire très longue et étrange, et Aamma ne la raconte pas toujours de la même façon. » De même, *Gens des nuages* puise sa source dans les histoires relatées par la mère de Jemia (*GN*, 21, 88). Dénouant les fils du passé, cette conteuse anonyme, – n'étant citée que par rapport au lien qui l'unit à la narratrice (« ma mère », « la mère de Jemia ») –, représente le seul accès à la mémoire « génétique » (*GN*, 40) :

Nous voulions entendre résonner les noms que la mère de Jemia lui avait appris, comme une légende ancienne, et qui prenaient maintenant un sens différent, un sens vivant : les femmes bleues ; l'assemblée du vendredi, qui avait donné son nom à Jemia ; les tribus chrofa (descendantes du Prophète) ; les Ahel Jmal, le Peuple du chameau ; les Ahel Mouzna, les Gens des nuages, à la poursuite de la pluie. (*GN*, 21)

Telle une prière, l'extrait égrène les noms des tribus alliées, accompagnés de leur traduction ou d'une anecdote. Ressuscitant le passé à travers ces patronymes, la mère de

Jemia, – incarnée plus tard sous les traits d'Oum Bouiba (*GN*, 107) –, convoque un acte de nomination qui rappelle la dimension incantatoire et poétisante de la litanie que récitait à ses hôtes Sid Brahim Salem, le cousin de Jemia et gardien du tombeau de Sidi Ahmed el Aroussi, saint fondateur de la tribu Aroussiyyine (90-91). Et c'est à travers l'épouse de « JMG » que peut s'entendre la voix de la mère, lorsqu'elle parle à son tour la langue hassaniya de ses ancêtres (85), la voix d'une femme du désert qui délivre les paroles épiques, les contes, les chants amoureux. Elle renoue avec la tradition orale du mythe, dont la forme (lexique emprunté à la langue parlée, souvent répétitif, parfois formulaïque, rythme musical, incantatoire) est subordonnée aux exigences de la mémorisation et de la transmission de la bouche à l'oreille. Ces expériences leur sont transmises de façon si profonde et affective qu'elles semblent constituer leur propre mémoire, que l'on peut dès lors qualifier de « postmémorial<sup>4</sup> par affiliation » (Hirsch, 2014 : 205-206) : les connections contemporaines et générationnelles avec la seconde génération se combinent à un ensemble de structures de médiations disponibles, pour englober un collectif plus vaste dans un tissu biologique de transmission.

## Disparition

Affrontant la cassure de la transmission, le couple Le Clézio ne réagit pas seulement comme écrivains, mais aussi comme sujets de l'Histoire, eux-mêmes dépositaires d'une exigence de témoignage et de résistance. Aussi, afin de consolider la chaîne, l'écrivain investit-il la fonction de témoin dans un portrait marquant son retrait du point de vue énonciatif<sup>5</sup> :

Pour les enfants qui jouent autour de lui, JMG n'est qu'un étranger de passage (pas même un touriste, ce mot ici ne signifie rien). Une sorte de fantôme blanc que la lumière écorche, que les rafales du vent font tituber.

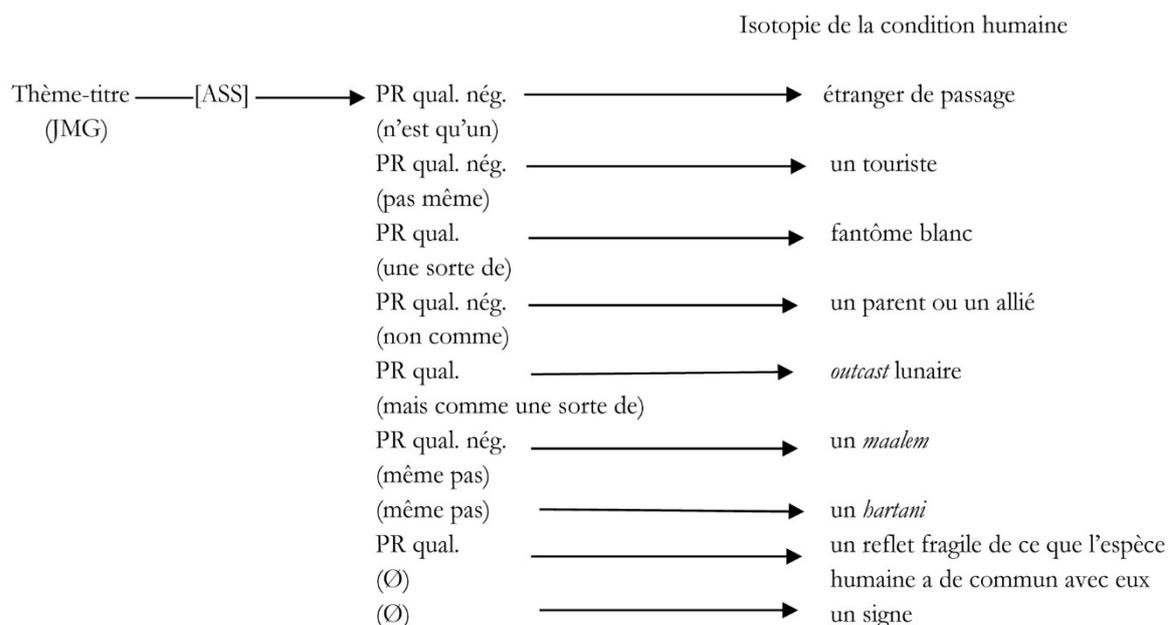
---

<sup>4</sup> M. Hirsch a étudié les discours sur l'Holocauste issus d'artistes nés aux alentours de la Seconde Guerre mondiale, qui ont grandi sous la domination des narrations de générations ayant souffert de cet événement traumatique, ce qui lui a permis de définir le concept de « postmémorial » (1997 : 659). Dans *La Mémoire saturée*, R. Robin poursuit cette réflexion, mettant en évidence la démarche créatrice de ces enfants de victimes qui, par l'entremise de l'imaginaire, parviennent à convoquer le souvenir des récits de leurs parents (2003 : 322). Notons qu'il s'agit d'une définition pouvant s'appliquer à d'autres contextes de production (Bellemare-Page, 2006). Du côté des études francophones, le concept d'œuvres littéraires révisant la question de l'identité du sujet à l'aune de l'histoire familiale et collective qui la fonde au fil de récits, écrits ou oraux, que lui ont légués les générations précédentes, a été principalement étudiée par D. Viart (1999 et 2005) et L. Demanze (2008 : 9-23), qui ont apposé l'étiquette générique de « récit de filiation » sur un large pan de la production littéraire des années 1980.

<sup>5</sup> M. Borgomano notait cette particularité de l'énonciation (2001 : 189), une idée poursuivie par É. Mudimbe-Boyi (2006 : 105-106).

Et pourtant, grâce à Jemia, il appartient tout de même un peu à ce lieu, à ces gens. Non comme un parent ou un allié – quel soutien peut-il leur procurer, lui qui est entièrement dépendant du monde industriel, avec ses autos et ses avions, ses réserves d'or et son réseau d'ondes hertziennes ? – mais comme une sorte d'outcast lunaire, même pas un maalem (artisan), même pas un hartani (affranchi). Un reflet fragile de ce que l'espèce humaine a de commun avec eux, de commun mais de fugitif, d'inquiétant et de dérisoire. Un signe dans lequel ils peuvent lire l'incertitude du futur. (GN, 98-100)

La sémantisation du thème-titre (JMG), et donc la construction de la macro-structure sémantique, se trouvent sous la dépendance du point de vue extérieur d'un actant collectif, celui des enfants de la région, et sont de ce fait lexicalisés en fonction du vocabulaire de ces évaluateurs. Procédant par assimilation comparative et reformulations, elle intègre tout d'abord la négation, spécifiant ce que JMG n'est pas, pour mieux amener la véritable proposition qualitative, mise en relief par une structure nominale (*un reflet fragile, un signe*), selon le schéma<sup>6</sup> suivant :



Cette opération de mise en équivalence amplifie le « vide » sémantique qui entoure le nom propre (véritable « asémantème<sup>7</sup> ») au lieu de le combler, et ce par un jeu sur l'isotopie de la condition humaine avec gradation – ou plutôt dégradation au vu de l'intensité décroissante des sèmes. Cette désagrégation sémantique encourage la

<sup>6</sup> Ce schéma repose sur celui qu'élaborent J.-M. Adam et A. Petitjean au sujet de l'assimilation (1989 : 129).

<sup>7</sup> Selon G. Guillaume, le nom propre est un asémantème, dans le sens où il n'a de sens en soi que dans un contexte conventionnel de référence pré-défini (1992a : 118, cité par Hamon, 1977 : 270).

dissolution de l'identité de JMG, dès lors réduite à une présence éphémère, marginale, évanescence, gravitant autour de la scène dont elle est témoin :

JMG n'est qu'un témoin, un curieux, en vérité pas différent d'un touriste qui passe, frissonne et oublie. Mais, pour elle [Jemia], ce doit être comme de toucher à sa vérité, à un double, à la fois très proche et inaccessible. JMG pourrait revenir chaque jour. Dessiner, prendre des photos, grimper au sommet du Rocher par l'échelle mystique, boire à la source du vent. Mais Jemia ? (*GN*, 132)

Se réfugiant derrière un *nous* et cette fonction d'observateur, JMG se permet d'assumer un rôle typiquement métalinguistique, qui consiste à relater ce qu'il découvre, en posant constamment des questions ou en procédant par descriptions visuelles (*JMG voudrait voir chaque détail du paysage, suivre la ligne de l'horizon en tournant lentement sur lui-même, pour en photographier chaque segment (GN, 122)*), hypothèses (*peut-être que (56) ; nous dirions que (119), sans doute (124, 138)*), périphrases (dont l'abondance de la structure périphrastique *c'est ici/là que*), paraphrases (*c'est-à-dire*), parenthèses, traductions (100), ou synonymes, c'est-à-dire par relations et descriptions, faute de posséder les clés appropriées, apanages de Jemia ou de son truchement sur la scène du texte, l'autochtone possesseur et détenteur du code. Il donne ainsi un point de vue extérieur tout en étant au cœur de la diégèse, et se délègue comme descripteur, avec l'exigence de netteté et de rigueur du genre, sans toutefois négliger l'avantage de cette position entre présence et absence qui lui donne l'occasion à la fois de se livrer à un discours critique sur le contexte occidental dont il est issu (*Quand on vient, comme nous, d'un pays de nantis (94)*), de prendre davantage de recul (*Eux, ces Européens (42)*), et de laisser la parole aux voix concernées. Dans un article sur la crise de la littérature, Le Clézio avait d'ailleurs laissé entendre son indignation devant la *quasi* exclusivité de voix dominantes pourtant minoritaires dans l'espace public : « Pourquoi la culture, la parole, la conscience sont-elles les privilèges d'une minorité ? » (1970 : 7).

Les propos de Jean Grosjean confirment cette analyse, notamment lorsque le poète soupçonne son ami, en tant qu'auteur, de chercher délibérément à disparaître derrière le sujet de son récit<sup>8</sup> :

Dans son dernier livre, *Gens des nuages*, il n'y a plus d'auteur : on est dans un univers « vrai ». [...] je crois que lorsqu'il est sur un sujet, il y a un envoûtement en lui, et c'est cet envoûtement qu'il essaie de faire passer. Dans l'envoûtement, le rôle de l'auteur est secondaire, ce qui ne l'empêche pas de dire « je ». Il est au service de quelque chose,

---

<sup>8</sup> Un point de vue que rejoint Jemia (Fellous, 2009).

contrairement à d'autres grands écrivains qui font valoir leur personnalité, Le Clézio est quelqu'un qui ne cherche pas à s'imposer. (...) il a complètement rejoint la vie quotidienne personnelle, et se tourne même en dérision puisqu'il parvient à se faire rejeter de ce qu'il est en train de dire. (Cortanze, 1998 : 51-53)

## Passage de témoin

Dans *Désert*, l'auteur adopte également une stratégie d'effacement, consistant cette fois à multiplier les interventions perspectives actuelles. Ces opérations descriptives relèvent essentiellement de ce que François Jost nomme des « ocularisations<sup>9</sup> », c'est-à-dire les manifestations textuelles de ce que perçoit le descripteur. Le rôle de témoin est investi par des personnages « aux aguets » (*De*, 201, 212), des médiateurs scrutant de « toutes leurs forces » (38, 94, 125, 203, 259, 271, 287, 335, 385, 396, 404, 421), dont les visions convergent parfois vers un même événement. L'épisode de l'Oued Tadla (juin 1910) en est un exemple probant. Successivement l'écrivain sollicite l'observation du narrateur omniscient, le point de vue de l'observateur civil (383), les yeux chasseurs des trois officiers français et des tirailleurs noirs sur la piste de Ma el Aïnine (383 et 385), et le regard habité du jeune Nour, victime de l'assaut (385). Ce passage de témoin affecte les descriptions d'un pouvoir anaphorique en faisant des séquences descriptives des lieux-dits textuels où le sens se dépose pour mieux être enregistré par la mémoire du lecteur qui, tour à tour, voit à travers les yeux de ces personnages truchements.

L'effort de relais tourne, en outre, au désir d'incarnation lorsqu'habité par le regard de l'Homme bleu, Al Azraq (*De*, 97-98 et 205), Lalla traverse à plusieurs reprises les couches mémorielles, et découvre ce qui ressemble au campement de Ma el Aïnine dans la ville fortifiée de Smara avant la grande marche vers le Nord pour repousser l'invasion coloniale des Chrétiens et préserver l'intégrité du territoire saharien. En permettant à la jeune Maure d'observer un événement destiné à devenir Histoire à travers des yeux immatériels, *Désert* côtoie le mouvement d'« historicisation de la fiction<sup>10</sup> » théorisé par Emmanuel Bouju (2013 : 53-54), soit l'incarnation imaginaire du

---

<sup>9</sup> J.-M. Adam et A. Petitjean (1989 : 50-53) partagent la distinction de F. Jost (1987) entre *focalisation* (ce que sait le descripteur) et *ocularisation/auricularisation* (ce qu'il voit ou entend). Deux critères sont nécessaires à l'attribution d'une ocularisation : l'ancrage du regard dans un descripteur (présence de marqueurs textuels de sélection perception) et la vectorisation de l'espace par rapport au descripteur (présence de plans de texte).

<sup>10</sup> Œuvre d'E. Bouju, ce faux barbarisme joue sur la distinction entre l'*istor* archaïque (le témoin oculaire chez Homère : celui qui a vu et qui prend les dieux à témoin en les invitant à voir à leur tour) et l'*istor* attique (l'historien-arbitre selon Hérodote : celui qui permet de définir par la suite l'*historia* comme une enquête de type judiciaire).

témoin oculaire dans une fiction d'énonciation biographique ou autobiographique, qui actualise le temps historique comme temps vécu au présent.

## **Tourbillon**

La superposition du temps en strates, transpercées d'un œil unique aux incarnations multiples, trouve un écho dans la métaphore spatiale du tourbillon, qui prend forme, chez Le Clézio, à partir de la matière primitive du désert, paysage chargé de mémoire et d'émotions :

Il se pourrait que le devenir des hommes, fait d'injustice et de violence, ait moins de réalité que la mémoire des lieux, sculptée par l'eau et par le vent. Alors la Saguia el Hamra est bien la source de l'histoire, pour ainsi dire contemporaine des origines. N'est-ce pas là ce que nous sommes venus chercher : le signe de l'origine ? (*GN*, 55).

La notion d'origine dépasse ici le sens étymologique de « source » (*origo*) pour la concevoir comme un processus suivant un rythme inchoatif. Le désert leclézien serait un espace ni achevé ni fondateur d'un schéma d'ordre consécutif, mais toujours potentiellement à l'œuvre, imprévisible. Cette distinction est à emprunter à W. Benjamin, qui propose de concevoir l'origine non comme une source, non comme une genèse, mais comme « un tourbillon dans le fleuve du devenir » (1928, cité par Didi-Huberman, 2000 : 82-83). Par son mouvement hélicoïdal, le tourbillon continue en effet à produire du nouveau, emportant la matière de ce qui est encore susceptible d'apparaître. Le philosophe bouleverse de ce fait l'idée d'un temps historique linéaire et causaliste, voyant dans chaque objet historique et en son origine un maelstrom irrésistible. La métaphore benjaminienne, et sa perception de l'origine comme entrecroisement de temps hétérogènes, préfigure le discours de penseurs issus de divers champs disciplinaires à propos d'une modernité venant briser le mythe d'un temps cyclique au profit d'un temps vécu spatialisé (Foucauld, 1964 : 378), d'un présent qui « n'est pas un temps homogène mais une articulation grinçante de temporalités différentes, hétérogènes, polyrythmiques » (Robin, 2003 : 37), d'un « régime d'historicité présentiste »<sup>11</sup> (Hartog, 2012a) : « les instants ne confluaient pas tous dans

---

<sup>11</sup> Le présentisme est un néologisme de son cru, défini comme un présent plein, dominateur, valorisation de l'éphémère et de l'immédiat. Ce « présent présentiste » serait d'un côté emporté dans un mouvement perpétuel soumis aux flux et à une mobilité valorisée et valorisante et, de l'autre, stagnant, sans passé ni futur. À quoi l'historien ajoute une autre dimension : celle d'un futur perçu non plus comme promesse, mais comme menace, sous la forme de catastrophes dont les citoyens d'aujourd'hui sont eux-mêmes les instigateurs (2012a : 16-17 et 150). Hartog pousse plus avant l'enquête sur les traits de ce présent à partir

une même durée ; en l'absence de hiérarchie, les durées pouvaient se démultiplier ; la ligne se scindait en lignes ; le temps faisait désormais surface » (Westphal, 2007 : 26), à l'instar des chemins de la vallée de la Saguiet el Hamra :

Les routes étaient circulaires, elles conduisaient toujours au point de départ, traçant des cercles de plus en plus étroits autour de la Saguiet el Hamra. Mais c'était une route qui n'avait pas de fin, car elle était plus longue que la vie humaine. (*De*, 24)

Décidée à s'éloigner de la Cité des planches, de la maison d'Aamma, et de l'homme au complet veston gris-vert auquel elle a été promise, Lalla entreprend de parcourir le Sahara, cette terre où le temps se dilate (*De*, 199), où « tourbillonne la lumière » (*De*, 204). Emportée par ses pas, elle expérimente non l'espace *stricto sensu* – donnée objective et géométrique – mais le *lieu*. S'établit une relation d'ordre phénoménologique avec l'endroit qu'elle traverse, dont elle investit la profondeur et le rythme propres. Sur l'immense plateau, la jeune femme avance lentement comme si elle n'avait jamais marché, son corps demeurant en retard, « encore hésitant sur les roches aux arêtes qui coupent » (*De*, 201). Éclairée par le regard d'Es Ser qui s'abat sur elle en faisant « un grand tourbillon dans sa tête » (*De*, 202), elle apprend les souffrances et l'exaltation de ses ancêtres les Nomades « comme si elle avait déjà marché là, autrefois » (*De*, 204). Capable de faire tout sombrer et tout naître, le tourbillon est en effet à la fois le « vertige » plongeant sans prévenir la protagoniste « au fond d'un immense puits, sans espoir de se rattraper » (*De*, 279), et l'« ivresse » qui la fait avancer (*De*, 293). Inlassablement pénétré par les éléments, la lumière, le vent, la chaleur, le personnage se met au diapason du désert, au point de rendre l'atmosphère palpable : « chaque détail du paysage, chaque pierre, chaque contour de l'horizon signifie un arrachement, une peine » (*GN*, 36). Le personnage leclézien approfondit dès lors la recherche d'origine – l'œil du cyclone lui échappant toujours – dans laquelle il s'engouffre jusqu'à y perdre son identité propre.

Le rythme cyclique du mouvement des vagues et des changements de lumière permet à Lalla d'intégrer la collectivité dont elle est issue. Plaçant ses pas dans les « traces anciennes » (*De*, 414), retrouvant les « gestes ancestraux » (*De*, 420) encouragés par la mer et le soleil, Hawa, fille de Hawa, accouche d'une fille qu'elle appelle de son nom. En lui offrant son patronyme, Lalla inscrit l'enfant dans une histoire immémoriale, celle des autres, « puisque, c'est justement cette ouverture à un passé *autre* que le [sien] qui se dévoile comme tel dans l'événement de la naissance » (Romano, 1998 : 103).

---

d'exemples littéraires dans un article intitulé « Littérature et expériences contemporaines du temps » (2012b : 73-83).

Configurant pour la première fois les possibles du nouveau-né, la naissance ouvre son présent à un passé plus ancien, à « un plus-que-passé qui n'a jamais été présent » (*idem* : 106). De ce fait même, elle lui ouvre aussi des possibilités que l'enfant ne projette pas encore et dont il ne peut aucunement répondre, mais qui lui sont adressées par cet événement, espoirs d'un avenir.

Entre répétition, renouvellement et résonance, la métaphore spiralesque illustre autant le déploiement indomptable de la postmémoire, la revenance évanescence du rêve, la multiplicité des regards orientés vers l'œil unique du cyclone, que le rythme auquel l'espace désertique soumet ses habitants. Questionnant les modes de perception de durées hétérogènes, *Désert* et *Gens des nuages* reflètent l'urgence de déterminer ce qui du passé revient accaparer le présent. Ces poétiques de la répétition constituent, en effet, un exemple éloquent de la démarche de membres d'une génération pour qui l'appropriation des différentes formes de mémoire constitue un enjeu majeur. En tentant d'appréhender l'événement de l'exil et ses reliquats par une attitude de témoin, ces récits démettent toute position d'individualité accomplie, et dissolvent l'identité dans des liens de généalogie familiale ou littéraire partiellement oubliés, donc partiellement réinventés. La mise à distance de l'instance narrative, voire auctoriale, et la démarche archéologique à l'écoute de la parole d'autrefois, concourent à honorer ceux qui les ont engendrés et recueillis. La voix de ces auteurs, enfants d'exilés, exilés eux-mêmes de l'histoire familiale, résonne alors dans une démarche créative libre de lever le voile sur la face obscure de l'Histoire coloniale. Par leur choix diégétique et stylistique, le couple Le Clézio affiche une adhésion totale avec la conception de la place et du rôle de l'écrivain défendue par Albert Camus (1957) dans son propre *Discours de Suède* : « l'artiste aujourd'hui ne peut se mettre au service de ceux qui font l'histoire, il est au service de ceux qui la subissent ».

## **Bibliographie**

- ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André (1989). *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*. Paris : Armand Colin.
- BELLEMARE-PAGE, Stéphanie (2006). « La littérature au temps de la post-mémoire : écriture et résilience chez Andreï Makine », *Études littéraires*, vol. 38, n° 1, pp. 49-56.
- BENJAMIN, Walter ([1928] 2000). *Origine du drame baroque allemand*. Paris : Flammarion.

- BORGOMANO, Madeleine (2001). « Le Clézio ou le voyage dans tous ses états », in Philippe Antoine, Marie-Christine Gomez-Géraud (éds.). *Roman et récit de voyage*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 183-190.
- BOUJU, Emmanuel (2013). « Force diagonale et compression du présent » [on-line]. in Sylvie Aprile, Dominique Dupart (dirs.). *Écrire l'histoire*, n° 11, (actualisé le 17/12/2016) [disponible le 22/08/2016] <URL: <https://elh.revues.org/294>>.
- CAMUS, Albert (1957). « L'artiste et son temps. Conférence Nobel. 10 décembre 1957 » [on-line], *Nobelprize.org* (actualisé en 2011) [disponible 09/05/2015] <URL: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1957/camus-speech-f.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1957/camus-speech-f.html)>.
- CHALONGE, Florence de (2003). « Poétique et phénoménologie : le point de vue et la perception », *Littérature*, n° 132, pp. 71-84.
- CORTANZE, Gérard de (février 1998). « Jean Grosjean : 'Le Clézio est hanté par la vie et les gens' : Entretien », *Magazine littéraire : J.M.G. Le Clézio, errances et mythologies*, n° 362, pp. 51-53.
- DEGUY, Michel (1999). « Et tout ce qui lui ressemble... », in Nanine Charbonnel, Georges Kleiber (éds.). *La Métaphore, en philosophie et rhétorique*. Paris : Presses universitaires de France, pp. 17-31.
- DEMANZE, Laurent (2008). *Encres orphelines*. Paris : José Corti.
- DIDI-HUBERMAN, George (2000). *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique ».
- FELLOUS, Colette (2009). « France culture : Extraits d'un *Carnet nomade*. Entretien avec J.M.G. et Jemia Le Clézio diffusé le 22 décembre 1997 », *Trois entretiens avec J.-M.G. Le Clézio*, Ina.
- FOUCAULT, Michel (avril 1964). « Le langage de l'espace », *Critique*, n° 203, pp. 378-382.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- GUSTAVE, Guillaume (1992a). *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume : 1944-1945, séries A et B. Tome 11, sous le dir. de Roch Valin, Walter Hirtle, et André Joly*. Québec-Lille : Presses de l'Université Laval-Presses universitaires de Lille.
- GUSTAVE, Guillaume (1992b). *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume 1938-1939. Tome 12, éd. par Hervé Curat, et Annette Vassant, sous la dir. de Roch Valin, Walter Hirtle, et André Joly*. Québec-Lille : Presses de l'Université Laval-Presses universitaires de Lille.
- HAMEL, Jean-François (2006). *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe ».

- HAMON, Philippe (septembre 1977). « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, n° 31, pp. 261-284.
- HARTOG, François ([2003] 2012a). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire », n° H458.
- HARTOG, François (2012b). « Littérature et expériences contemporaines du temps », in Laurent Demanze, Dominique Viart (dirs.). *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine. Tome 2*. Paris : Armand Colin « Recherches », pp. 73-83.
- HIRSCH, Marianne (1997). *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- HIRSCH, Marianne (2014). « Postmémorial », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 118, pp. 205-206.
- JOST, François (1987). *L'Œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (25/11 - 01/12/1970). « Crise de la littérature ? Les réponses de Hélène Cixous, Jacques Borel, Jean Freustié, Pierre Gamarra, Jean-Louis Baudry, Jean-Pierre Faye, J.M.G. Le Clézio et Jean Ristat », *Les Lettres françaises*, n° 1361, pp. 4-7.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1980). *Désert*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », n° 1670.
- LE CLÉZIO, Jemia et Jean-Marie Gustave ([1997] 1999). *Gens des nuages. Photographies de Bruno Barbey*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », n° 3284.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (2006). « Le Clézio par lui-même. Propos recueillis par Jacques-Pierre Amette » [on-line] *Le Point* (actualisé le 26/01/2006) [disponible le 10/05/2015] <URL: <http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2007-01-17/le-clezio-par-lui-meme/1038/0/25897>>.
- MESCHONNIC, Henri (1970). *Pour la poésie I*. Paris : Gallimard.
- MUDIMBE-BOYI, Élisabeth (2006). *Essais sur les cultures en contact : Afrique, Amériques, Europe*. Paris : Karthala.
- RICCEUR, Paul (1970). *La Métaphore vive*. Paris : Seuil.
- ROBIN, Régine (2003). *La Mémoire saturée*. Paris : Stock, coll. « Un ordre d'idées ».
- ROMANO, Claude (1998). *L'Événement et le monde*. Paris : Presses universitaires de France.
- ROMANO, Claude (1999). *L'Événement et le temps*. Paris : Presses universitaires de France.
- SPITZER, Leo ([1945] 1974). « La enumeracion caotica en la poesia moderna ». *Linguistica e historia literaria*. Madrid : Editorial Gredos, pp. 247-303.
- SALLES, Marina (1999). *Étude sur Le Clézio : Désert*. Paris : Ellipses.

VIART, Dominique (1999). « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines*, Paris-Caen : Minard-Lettres Modernes, n° 2, pp. 115-139.

VIART, Dominique, VERCIER, Bruno (2005). « Récits de filiation », *La Littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas, pp. 76-98.

WESTPHAL, Bertrand (2007). *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris : Éditions de Minuit.

**POST-MEMOIRE ET HISTOIRE A PARTIR D'UNE REVISITATION  
D'EXPERIENCES EXILIQUES**  
***Voyages en postcolonies* de Benjamin Stora**

**MARIA DE FÁTIMA OUTEIRINHO**  
*Université de Porto-ILCML*  
[outeirinho@letras.up.pt](mailto:outeirinho@letras.up.pt)

**Résumé :** Quand il s'agit d'approcher *Voyages en postcolonies*, la question que l'on peut se poser, c'est précisément de savoir quel rôle le récit de voyage joue, témoin qu'il est d'un temps et expérience postcoloniale vécus par Stora. Si l'on s'attarde sur les comptes rendus critiques de *Voyages en postcolonies*, on s'aperçoit que, plutôt que de considérer ce livre comme un simple ensemble de récits de voyage, il est surtout question d'enjeux mémoriels et d'approches méthodologiques dans le domaine disciplinaire de l'histoire. Dans *Voyages en postcolonies* on est face à un narrateur à triple condition, celle du voyageur-témoin-historien. Il s'agira donc de réfléchir sur des questions de post-mémoire et histoire que les récits-essais-interventions citoyennes de *Voyages en postcolonies* soulèvent, ancrés qu'ils sont sur des expériences viatiques et exiliques.

**Mots-clés :** Stora, histoire, post-mémoire, récit de voyage, exil

**Abstract :** When it comes to approaching *Voyages en postcolonies*, the question that can be asked is precisely what role the travel narrative plays, witness that it is of a time and postcolonial experience lived by Stora. If one dwells on the critical reviews of *Voyages en postcolonies*, one realizes that, rather than considering this book as a simple set of travel stories, it is above all a matter of memory issues and methodological approaches in the disciplinary field of History. In *Voyages en postcolonies* we are faced with a triple condition narrator, that of the traveller-witness-historian. Therefore we aim to reflect on questions of post-memory and history that the stories-essays-citizenship interventions of *Voyages en postcolonies* raise, anchored that they are on travel and exilic experiences.

**Keywords :** Stora, history, post-memory, travel narrative, exile

*Voyages en postcolonies* de Benjamin Stora « (...) raconte l'histoire de trois longs voyages au Viêt Nam, en Algérie et au Maroc, accomplis entre 1995 et 2002. » (Stora, 2012b : 7), voyages qui ont eu lieu dans un espace physique postcolonial<sup>1</sup>. En outre, ce livre raconte ou plutôt se penche sur un quatrième voyage après le retour de Stora en France, cette fois-ci sur des « Circulations dans la mémoire d'un pays qui a redécouvert son passé colonial » (*idem* : 11).

Quand, il y a quelques années, j'ai pris contact avec *Voyages en postcolonies*, ce qui m'intéressait surtout alors, c'était le rôle du récit de voyage inscrit en lui et l'appartenance éventuelle de ce texte à la littérature de voyage<sup>2</sup>. En fait, quand il s'agit d'approcher cet ouvrage, la question que l'on peut se poser c'est précisément de savoir quel rôle le récit de voyage y joue, témoin qu'il est d'un temps et d'une expérience postcoloniale vécue par Stora, né en Algérie française, issu d'une communauté juive, historien avec tout un parcours académique étroitement lié à la France hexagonale, « Juif, pied-noir sans nostalgie pour l'Algérie française, pourfendeur de la colonisation sans indulgence pour le FLN » (T.W., 2008). Benjamin Stora, enseignant et chercheur, spécialiste de l'histoire du Maghreb contemporain (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles), aussi bien que des guerres de décolonisations, et de l'histoire de l'immigration maghrébine en Europe, préside, dès 2014, au Conseil d'orientation de l'Établissement public du Palais de la Porte Dorée qui réunit le Musée de l'histoire de l'immigration et l'Aquarium de la Porte Dorée et il a vécu pendant deux ans à Hanoï – en 1995 et 1996 – en y poursuivant des recherches portant sur les imaginaires de guerres Algérie-Vietnam.

Si l'on s'attarde sur les comptes rendus critiques de *Voyages en postcolonies*, on s'aperçoit du besoin inévitable de problématisation au niveau de l'inscription générique de cet ouvrage : récit de voyage, essai d'historien, intervention au souci politique ? Prenons juste comme exemple les observations de Samuel Everett :

Stora reopens the writing-culture debates surrounding "ego-ethnography," addressing the implication of the self in social science.

He problematizes travel writing, and addresses the intersection of postcolonial studies with the notion of transnational "hybridity," especially in regards to traditional historical methodology and the contemporary legacy of the French empire.

In between his academic commentaries, he offers a space for an affective appreciation of life in these countries that is gleaned through his own "mobility" and "interaction," which

---

<sup>1</sup> Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique intégré UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339.

<sup>2</sup> A certaines étapes, cet article reprendra donc de près les aboutissements de cette première réflexion alors poursuivie (à paraître sous peu).

are both leitmotifs for a central thesis that asserts the importance of experience or "contact" in historiography. (Everett, s.d.)<sup>3</sup>

Et déjà en quatrième de couverture on pouvait lire : « Fidèle à une approche hybride, dans laquelle l'expérience personnelle et les observations enrichissent l'analyse historique, Benjamin Stora revient ici sur les séjours qu'il fit, de 1995 à 2002, successivement au Viêt Nam, en Algérie et au Maroc. » (Stora, 2012b)

Stora lui-même affirme au sujet des voyages qui sont à la base de ce livre que « Ce long périple de six années est devenu, par la force des choses, le prolongement d'expériences antérieures : celle de l'exil, celle du travail universitaire, et celle des engagements politiques. » (*idem* : 8)<sup>4</sup> Ce livre est donc bien plus qu'un ensemble de textes de voyage : il recèle des enjeux mémoriels, il entame des approches méthodologiques dans le domaine disciplinaire de l'histoire, il est occasion de prises de position sur la vie sociale et politique française actuelle, sur le devenir face à un héritage colonial. En effet, *Voyages en postcolonies* s'inscrit dans la lignée de *La Dernière Génération d'Octobre* (2003), *Les Trois Exils* (2006), *Les Guerres sans fin. Un historien, la France et l'Algérie* (2008), ce dernier un « bel essai d'ego-histoire » (T. W., 2008), titres qui tirent profit d'une mémoire familiale, d'un filon autobiographique donnant à voir une voie suivie par l'historiographie contemporaine croisant les études de mémoire et le récit de soi. En effet, dans *Voyages en postcolonies* on est face à un narrateur à triple condition, celle du voyageur-témoin-historien, un narrateur qui, par le biais de l'expérience de déplacement, prend conscience que son « identité s'est bâtie fortement autour de la mobilité, de l'exil, et de la traversée des frontières. » (Stora, 2012b : 8-9) Il s'agira donc dans notre étude d'identifier des questions de post-mémoire et histoire que les récits-essais-interventions citoyennes de *Voyages en postcolonies* soulèvent, ancrés qu'ils sont sur des expériences viatiques et exiliques.

Notons tout d'abord que ce livre, fruit de voyages dans des pays qui ont connu l'action coloniale française, le Vietnam, l'Algérie et le Maroc, présente au lecteur des récits de périple passibles d'être approchés sous un double versant : d'une part, ces voyages ont été vécus, pour la plupart, en tant que déplacements exiliques ; et, d'autre part, le déplacement devient possibilité de connaissance. Pour ce qui est de l'exil, et à différentes reprises, la condition d'*exilance* – et je reprends le terme et concept

---

<sup>3</sup> Voir aussi Slimane Aït Sidhoum.

<sup>4</sup> Déjà dans le texte préliminaire, « Trois voyages », Stora rappelle l'expérience exilique de son enfance : « La perte des lieux familiers, le vertige face à l'incertitude, l'angoissante séparation d'avec des personnes aimées, j'ai vécu tout cela enfant, quand j'ai quitté la ville de Constantine en 1962. » (Stora, 2012b : 7).

développé par Alexis Nouss à propos de l'expérience de l'exil en tant que « noyau existentiel commun à tous les sujets migrants » (Nouss, 2015) –, la condition d'*exilance* émerge déjà par ce souci de rendre par écrit l'expérience vécue. Pour Stora, « la mise en récit de sa vie offre un élément de compréhension des phénomènes historiques (entre le 'je' écrivain, et 'l'Autre' objectif). » (Stora, 2012b : 9) Or, et Nouss de le souligner,

Par rapport à la réalité qui l'accueille, l'exilé, quant à lui, doit nécessairement adopter un double cadre émotionnel et réflexif. Son appareillage herméneutique est à double cadrage et en fonctionnement continu puisque la double polarité crée une tension qui ne saurait s'éteindre. En d'autres termes, l'exilance prend sa source dans une crise permanente qui touche à l'ensemble des valeurs et des critères de jugement et qui oblige l'exilé à une posture critique ininterrompue. (Nouss, 2013)

De même, l'auteur de *Voyages en postcolonies*, exilé qu'il se perçoit, ne peut/ne veut pas s'échapper à une action critique. À Hanoï, par exemple, le narrateur observe : « (...) le regard de l'exil permet de voir avec précision ce qui échappe à la formulation savante. Le vécu du moment est toujours dense, fort, au point de prolonger l'histoire de ce pays apprise dans les livres. » (Stora, 2012b : 25)

L'auteur avoue que « le désir de partir reste toujours très fort, le besoin de n'être jamais là où [il] se trouve » (*idem* : 7) ; il éprouve une « volonté perpétuelle de 'fuite' » (*idem* : 10), il reconnaît que ces voyages au Vietnam, en Algérie ou au Maroc « s'inscrivent dans sa tradition de 'fugitif' » (*idem* : 11). Dès lors, il s'agit de miser sur le déplacement comme possibilité de connaissance aux enjeux individuels et collectifs. Aussi est-il que *Voyages en postcolonies* « se situe dans l'interaction entre la connaissance des autres et la découverte de soi, entre autobiographie et poursuite d'une découverte objective des autres. » (*idem* : 9), tel que le signale Stora lui-même. Et Stora encore de dire : « Ce long voyage m'a permis d'approfondir la connaissance des mémoires de guerre, en comparant des aires culturelles très différentes (...). Cela m'a ouvert à une compréhension plus grande de la persistance du passé dans les conduites politiques du présent. » (*idem* : 8) Dans son bilan final intitulé « Retour de voyages », il témoigne également : « J'ai beaucoup appris par ces déplacements, ces voyages, moments particuliers où l'histoire peut devenir brusquement 'énigme' indéterminée, début d'exploration de soi et des autres. » (*idem* : 130), « Les représentations qui se forgent dans les différents périple servent d'échanges indirects avec un réel passé, et m'ont fait pénétrer dans l'inépuisable domaine des interrogations sur les régimes actuels, sur les guerres anciennes... ou à venir. » (*idem* : 130-131)

Dans ce cadre sommairement dressé, d'emblée le récit de voyage surgit comme « outil précieux pour bâtir une histoire des représentations et des relations culturelles internationales. » (*idem* : 9) En 2011, dans un entretien mené par Jacques Salomon, à la question, « Vous êtes historien de cette période [de la guerre d'Algérie] et vous êtes aussi témoin. Le témoin ne gêne pas l'historien ? », Benjamin Stora répond :

Ça peut interférer. Les sensations, la subjectivité, les souvenirs personnels, bien sûr peuvent sans arrêt entrer en collision, et pourquoi pas ? J'ai toujours pris bien soin précisément d'essayer, je dis bien d'essayer, de me tenir à distance de ces émotions et de ces passions pour restituer un récit historique, de le fabriquer, de le construire à travers des archives écrites, la presse, les témoignages. En essayant de conjuguer tout cela, et d'aller de l'autre côté.

Appartenant à la communauté juive de Constantine, je suis allé, dans mon travail universitaire, de l'autre côté du miroir. J'ai essayé de comprendre aussi les motivations des Algériens, des musulmans, mais aussi des Européens, c'est-à-dire de toutes les communautés. Pas simplement de donner le point de vue à partir d'un seul aspect ou d'une seule dimension, mais de croiser les points de vue pour dégager un point de vue d'ensemble. (Stora, 2011)

En plus, sur sa démarche d'historien, et dans un autre entretien réalisé une année plus tard, il observe :

Il m'est apparu dans mon travail d'historien que le voyage c'est-à-dire la rencontre avec des acteurs, la découverte des paysages, mais aussi des monuments, des traces laissés par des batailles, sont des sources d'archives tout à faits essentiels pour l'écriture de l'histoire (...) une façon de concevoir et bâtir des récits à partir des paysages traversés ou d'acteurs rencontrés. (Stora, 2012a)

Ces propos de Benjamin Stora nous intéressent tout particulièrement car le travail avec la mémoire est déclenché par le déplacement physique. En fait, il ne faut pas oublier que le récit de voyage se construit à partir d'une expérience de l'espace et de la représentation de cette expérience, et d'un accent mis sur le référentiel, activant à tout moment des couches de mémoire. Ainsi, ce que cet ouvrage montre et démontre c'est que le récit de voyage ancré qu'il est d'une part sur une écriture de soi, et d'autre part en tant que forme narrative ductile, toujours en métamorphose, il est en mesure d'articuler l'autobiographie, la littérature de mémoires, le discours métaréflexif, le récit de l'historien et tant d'autres....

Toutefois, et contrairement à ce qui se passe habituellement avec le récit de voyage dans le passage de la production vers la réception, ce récit de soi présent dans *Voyages en postcolonies* ne se veut pas artifice rhétorique pour fidéliser, voire captiver, le lecteur. Ici, le récit de soi que le récit de voyage accueille est un des outils qui permettent la construction d'un récit historique, à dessein interrogeant, pour penser la transmission de mémoire et déclencher des processus de post-mémoire.

#### Marianne Hirsch définit post-mémoire

(...) comme une structure du retour inter- ou transgénérationnel d'un savoir traumatique et d'une expérience incorporée par ses destinataires. C'est une conséquence du rappel traumatique (différent des troubles du stress post-traumatique), mais pris dans un mouvement générationnel – temporel ou spatial. Cette description de la structure de transfert inter- ou transgénérationnel du trauma soulève autant de questions qu'il apporte son lot de réponses. (Hirsch, 2014)

De fait, Benjamin Stora soulève lui aussi pas mal de questions qui ont trait à la transmission et aux contextes et véhicules de transmission, qui se réfèrent à la rareté, refoulement ou dénégation d'une post-mémoire<sup>5</sup>. Sur la guerre d'Algérie, il observe : « La mémoire visuelle, photographique ou cinématographique de la guerre d'Algérie laisse peu de traces dans la société française après l'indépendance de 1962. » (Stora, 2012b : 43) Ou sur la place accordée et le travail avec une histoire coloniale en France, il dénonce : « Les mémoires des souffrances, de blessures, de douleurs se sont longtemps transmises dans l'intimité familiale. Le retard de transmission par l'école entretient une guerre des mémoires, une mise en accusation permanente et perpétuelle de la société. » (*idem* : 122)

*Voyages en postcolonies* est encore l'ouvrage d'un mémorialiste. Ce récit de soi est en effet redevable aux mémoires, car il est au carrefour de l'autobiographie et de l'histoire<sup>6</sup>. Par ailleurs, comme le souligne Damien Zanone,

Le mémorialiste porte témoignage de sa mémoire. On attend de lui qu'il fasse part d'une expérience exemplaire de l'histoire contemporaine, exemplarité que sa parole construit dans la représentation du rapport entre le particulier d'une existence individuelle et le général de l'histoire collective. (Zanone, 2014 : 205)

---

<sup>5</sup> V. par exemple p. 53.

<sup>6</sup> Cf. « Le genre des Mémoires est en effet soumis au 'pacte autobiographique' que Philippe Lejeune a étudié pour l'autobiographie, d'une part parce que l'auteur s'y soumet à une obligation de sincérité pour ce qui le concerne, d'autre part parce qu'il renvoie à la grande Histoire et à des faits vérifiables par ailleurs, puisque les Mémoires se situent à l'articulation de la vie privée et de la vie publique (...). » (Coudreuse, 2008 : 3-4).

Le mémorialiste ne se montre en effet pas seul, mais lié à ses contemporains; il réfléchit aux aspects qui ont fixé les traits dominants de sa génération et à la manière dont lui-même les a incarnés. Sa démarche d'écriture se situe ainsi au croisement de récits collectif et individuel, découvrant la solidarité entre les deux. (*ibidem*)

En effet, le livre de Stora rejoint ces définitions d'une écriture mémorialiste : il y a l'homme avec son vécu, avec la note personnelle, voire privée<sup>7</sup> ; il a les mémoires d'enfance qui deviennent témoignage de la fin de l'empire colonial français, des guerres coloniales, du début des indépendances et ses prolongements ; il y a la note historique et la démarche de l'historien ancré sur cette dimension personnelle, menant à une réflexion sur la France et son passé colonial, et sur le présent de la France, et de ses anciennes colonies, l'objectif étant le déploiement d'un projet de comparatisme historique, « la mise en récit de sa vie [offrant] un élément de compréhension des phénomènes historiques. » (*idem* : 9)

La singularité d'une expérience vécue, d'un regard surgit en tant que possibilité de témoignage et de transmission de témoignage. Pour Benjamin Stora, il faut partir d'histoires singulières, et donc de sa propre histoire. Il ne s'agit guère de se baser sur un discours du vécu que servirait ou d'*auctoritas*, ou d'écriture pour occupation d'un temps de loisir, mais de question mémorielle qui ne peut se passer d'histoires particulières.

Pour Stora, il faut lutter pour des regards croisés ; il s'agit de défendre « une mémoire chorale, plurielle, partageable. » (*idem* : 133) qui travaillerait les trop-plein de mémoire, mais aussi les creux de mémoire, les écarts France /anciennes colonies et les fossés vécus au sein de l'Hexagone et qu'une histoire de colonisation et de décolonisation a engendrés.

Dans *Voyages en postcolonies*, le récit de voyage et l'écriture mémorialiste fonctionnent donc comme dispositifs révélateurs de questionnements sur ces mémoires en dissémination ou oubliés, assurant l'avènement d'un récit historique fondé sur des outils et des sources inhabituelles.

En guise de conclusion provisoire, nous croyons donc pouvoir affirmer que *Voyages en postcolonies* montre et démontre que le voyage – et le retour des voyages – en favorisant le contact avec l'autre, est « début d'exploration de soi et des autres » (*idem* : 130) et, d'autre part, permet la réflexion sur un imaginaire construit par la colonisation plus un imaginaire nouveau construit par/ pendant les Indépendances, le

---

<sup>7</sup> Quand il parle, par exemple, de son accident coronarien ou de son exil forcé.

tout menant à une approche interrogeante qui autorise de nouvelles questions de recherche, notamment dans le domaine historique.

*Voyages en postcolonies* surgit ainsi en tant qu'espace d'énonciation culturelle au carrefour de l'histoire individuelle et collective, le récit de voyage permettant la mise à profit de tout un champ épistémologique où différents sujets traditionnellement exclus d'une histoire officielle apportent leur secours. Cet ouvrage hybride en termes génériques donne donc aussi à voir la mise à profit d'une connaissance située et la valeur accordée à des perspectives partielles pour la narration de l'histoire, en prônant un savoir situé, sortant du dilemme entre l'objectivité scientifique et la subjectivité non objective. Les récits-essais-interventions citoyennes de *Voyages en postcolonies* fonctionnent et comme histoire-mémoire, et comme véhicule de mémoire desservant ainsi un processus de médiatisation, faisant de l'histoire une histoire publique.

## **Bibliographie**

BLANCHARD, Pascal & VEYRAT-MASSON, Isabelle (2008). *Les Guerres de mémoires. La France et son histoire Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*. Paris : Éditions La Découverte.

COUDREUSE, Anne (2008). « Écriture de soi et prose d'idées : l'exemple des Mémoires de Jean-François Marmontel », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 | 2008, mis en ligne le 29 février 2008 [disponible le 09 mars 2016], URL : <http://narratologie.revues.org/625> ; DOI : 10.4000/narratologie.625.

EVERETT, Samuel, « Plurality, Hybridity, and the Self : A Review of Benjamin Stora's 'Voyages en postcolonies'. », in *jadaliyya.com* [disponible le 09 mars 2016], URL : <http://www.univ-paris13.fr/benjaminstora/articlesrecents/358-plurality-hybridity-and-the-self-a-review-of-benjamin-storas-qvoyages-en-postcoloniesq>.

HIRSCH, Marianne (2014). « Postmémoire », trad. Philippe Mesnard, *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 118 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2015, [disponible le 02 octobre 2015], URL : <http://temoigner.revues.org/1271> ; DOI : 10.4000/temoigner.1271, pp. 205-206.

NOUSS, Alexis (2013). « Exilience : condition et conscience », [disponible le 09 mars 2016], URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861246/document>, FMSH-WP-2013-44, n°44, septembre 2013.

NOUSS, Alexis (2015). « Enjeu et fondation des études exiliques ou Portrait de l'exilé », *Socio*, n° 5, pp. 241-268.

SALOMON, Jacques (2011). « [Benjamin Stora : Mémoire, fracture et reconstruction](#) », *L'Arche* | 23/06/2011 [disponible le 09 mars 2016], URL : <http://www.univ->

[paris13.fr/benjaminstora/entretiens/43-entretiens/313-benjamin-stora-memoire-fracture-et-reconstruction-par-jacques-salomon-in-larche-23062011-](http://paris13.fr/benjaminstora/entretiens/43-entretiens/313-benjamin-stora-memoire-fracture-et-reconstruction-par-jacques-salomon-in-larche-23062011-)

SIDHOUM, Slimane Aït (2013). [disponible le 09 mars 2016], URL : <http://www.univ-paris13.fr/benjaminstora/comptes-rendus/369-soleil-des-independances-in-elwatancom-mars-2013>.

[Site de Benjamin Stora] [disponible le 09 mars 2016], URL : <http://www.univ-paris13.fr/benjaminstora/>.

STORA, Benjamin (2012a). « Viêt Nam, Maroc, Algérie : Comment aborder l'héritage colonial ? » [Entretien avec Benjamin Stora le 05.12.2012], [disponible le 09 mars 2016], URL : <http://www.iris-france.org/45671-vit-nam-maroc-algrie-comment-aborder-lheritage-colonial/>

STORA, Benjamin (2012b). *Voyages en postcolonies*. Paris : Stock.

ZANONE, Damien (2014). « Mémorialiste », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 118 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2015, [disponible le 09 mars 2016], URL : <http://temoigner.revues.org/1271> ; DOI : 10.4000/temoigner.1271

W., T. (2008). « La guerre intime de Benjamin Stora », [disponible le 09 mars 2016], URL : [http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/10/16/la-guerre-intime-de-benjamin-stora\\_1107517\\_3260.html#xgkEKDcr8HjrroR3.99](http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/10/16/la-guerre-intime-de-benjamin-stora_1107517_3260.html#xgkEKDcr8HjrroR3.99).

## ERRANCE ET PASSAGE À LA LIMITE

### Avec Cormac McCarthy et Jean-Marie Gustave Le Clézio

**ERIC FOUGERE**

Centre de recherche sur la littérature de voyage (CRLV)  
Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand)  
eric.fougere98@gmail.com

**Résumé :** La frontière instaure une relation d'identité paradoxale : il y a deux côtés qui participent à la fois de ce qui sépare et de ce qui relie. Ces deux moitiés, rabattues, s'annulent et font place à l'errance : autant la frontière est en effet ce qui territorialise, autant son passage est ce qui désoriente. On distinguera cependant l'errance et le passage. Ici mouvement sans fin dans les marges, et là carrefour à la croisée de marques inventées par des chemins. Le passage implique un *limen*, où l'errance induit par défaut le *limes*. Un *seuil* est celui de l'île où, chez Le Clézio, des migrants sont internés pour être ensuite embarqués vers l'île Maurice. Une *limite* est le pont qu'empruntent les personnages de McCarthy pour franchir la frontière américano-mexicaine. Au lieu du but affiché (retour à des origines incertaines au contact d'un ailleurs), on touche à des limites où le dépassement révèle un envers intérieur amenant l'homme au bout de lui-même. Il n'y a pas de retour à l'endroit. Seul est ce qui s'enlève.

**Mots-clés :** déracinement, confins, confinement, passage, errance

**Abstract:** Borders establish a paradoxical relationship of identity in that both sides created participate at the very same time in a process of separating and of connecting. Once folded onto one another, these two halves cancel each other out and make way for a wandering: as much as borders territorialise, their manner of passing through can disorientate. However, it is necessary to distinguish the experience of wandering (an endless movement within the margins) from that of passing through (a crossroad consisting in the many paths one may take). Passing through implies a *limen* (threshold), whereas wandering by default infers a *limes* (limit). In Le Clézio, the island is a *threshold* where migrants are detained before being shipped off to Mauritius. A *limit* is seen in the bridge that McCarthy's characters take to cross the American-Mexican border. Whilst it could be tempting to think that the contact with elsewhere necessarily translates into a return to an admittedly uncertain starting point, crossing over the limit (spatiality) reveals a flipside where characters confront their own limitations (ontology). Once the limit is crossed, return becomes impossible. What remains is that which drifts away.

**Keywords:** uprooting, limits, confinement, crossing, wandering

La frontière est ce qui sépare et relie deux côtés dont elle participe à la fois. Ligne de *partage*, elle est clôture au-delà de laquelle on devient un étranger sorti du *pays*, mais aussi seuil à partir duquel on se laisse habiter par des *paysages*, aux confins d'un inconnu dont l'étrangeté paraît repousser toute limite. On parlera dans un cas d'*errance*, et dans l'autre on parlera plutôt de *passage*. Ici, mouvement désorienté dans les *marges*, et là, carrefour à la croisée de *marches* inventées par des chemins qui *marquent*. Un espace est tantôt celui du point tantôt celui du pont. Le point sera celui d'une île de quarantaine où, chez Le Clézio, des migrants sont internés dans l'attente de leur embarquement pour l'île Maurice. Et le pont sera celui qu'empruntent les personnages de McCarthy pour franchir la frontière américano-mexicaine. Une aventure existentielle attend les voyageurs. Au lieu du *but* affiché : retour à des origines incertaines au contact d'un ailleurs, on touche à des limites où le dépassement de celles-ci révèle un envers intérieur. Et la frontière, opérant normalement la territorialisation des lieux, finit par déterritorialiser l'espace en amenant l'homme au *bout* de lui-même et des choses.

La frontière américano-mexicaine est la matérialisation d'une limite abstraite intérieure à tout l'espace américain, de part et d'autre d'un seul et même fleuve en double appellation (Rio Grande/Rio Bravo), cher au western. Une Frontière majuscule est refoulée jusqu'à l'océan, bordure ultime et naturelle où se noie cet objet géographique instable à la dissolution duquel on doit l'apparition d'un double objet topique appelé *border*, au sens de frontière qui barre la route, ou *frontier*, au sens de front pionnier qui trace une voie. Dans un cas l'espace est fixé par des limites et dans l'autre il est sans arrêt déplacé. Le Sud est un substitut de l'Ouest absenté<sup>1</sup>, dont McCarthy ressuscite et simultanément démolit le mythe en 1985 avec *Méridien de sang*. C'est au Sud, à présent, que les cow-boys adolescents de la *Trilogie des confins* s'en vont prendre la route et perdre le nord et la vie, comme il arrive aussi dans *No Country For Old Men* en 2005. À chaque fois, passer la frontière équivaut donc à dépasser les limites. Un dépassement fait se poser la question du *passage à la limite*. Autant la frontière est ce qui *territorialise un espace*, autant son passage est ce qui *désoriente un réel*. On essaiera de montrer qu'il y va d'une inversion dont les deux côtés rabattus s'annulent en faisant le vide, en laissant place à l'absence, à l'errance. Il n'y a pas de retour à l'endroit. Seul est le sans-lieu. Seul est ce qui s'en va. Ce qui s'enlève et dérive.

---

<sup>1</sup> Voir Anne Besson, « De part et d'autre de la frontière : *The Border Trilogy* de Cormac McCarthy (1992-1998), *La Frontera de Cristal* de Carlos Fuentes (1995) », in Yves Clavaron et Bernard Dieterle dir., *Métissages littéraires*, Actes du XXXII<sup>e</sup> Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Saint-Étienne 8-10 septembre 2004, Centre d'Études sur les Littératures Étrangères et Comparées, Centre d'Études Comparatistes, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 42.

La même errance, emblématisée par une rencontre avec Arthur Rimbaud lors d'une escale à Aden, est le résultat d'un déracinement comparable dans le roman de Le Clézio *La Quarantaine* (1995). La même espèce de dualité structure aussi cette errance, en redoublant toutefois le déracinement par un confinement, l'île de quarantaine par une frontière intérieure qui divise une île elle-même en relation de miroir avec une autre plus petite et qui sert en même temps de repoussoir. Et c'est là que la comparaison des deux romanciers diffère, en apparence. Autant l'espace américain se révèle ouvert, où la frontière est sans prise, en définitive ; autant l'espace indianocéanique, insulaire et non plus continental, est resserré, prisonnier. Chez McCarthy, l'errance est *non-retour*, alors que chez Le Clézio, les personnages, aussi défamiliarisés soient-ils, essaient tout au long de retrouver la mémoire de leur origine aux destins croisés, dans une écriture du *contre-point* qui remonte au Le Clézio du roman *Désert*. Un jeu savant sur les initiales et les anagrammes y plaide en faveur d'une réversibilité de l'exil en promesse (au-delà de l'insularité forcée) d'un enracinement dans le monde après acceptation des limites insulaires et de l'illimitation maritime. L'épreuve de la mort (symbolique ou réelle) est gage de résurrection, quand elle ressemble à du néant, chez McCarthy.

### **McCarthy : frontière et désert**

Le premier volet de la *Trilogie* commence avec un train surgi de l'est, alors que l'obscurité déchirée par un faisceau de phares est refermée sur une « interminable clôture » (McCarthy, 1998 : 10) et que l'espace entrevu se mesure au nombre de kilomètres indiqués par des poteaux, de distance en distance, au plus loin de l'époque et de l'espace où des Indiens chevauchaient « sur les plaines du Sud » (*idem* : 13), en direction du Mexique. Au lieu des pistes anciennes, une voie ferrée. Plutôt que des traces, un tracé rectiligne. John Grady Cole est orphelin. Son père est mort. Avec lui tout un monde a disparu : celui de « si jolis chevaux » qu'on ne voit plus que le long de chaussées martelées par les semi-remorques ou par les chevalets de pompage et ponctuées des débris de moulins à vent pareils à ceux de Don Quichotte. Un monde anachronique où rien ne sera plus jamais... pareil. « Est-ce que tu connais le pays de l'autre côté ? » (*idem* : 42) demande un des adolescents partis vers l'ouest et prenant vers le sud au Mexicain croisé sur la route. « Y a rien marqué de l'autre côté » (*ibidem*). De ce côté-ci : des routes et des cours d'eau, des villes et des collines : une géographie. De l'autre côté du Rio Grande : le blanc de la carte et l'inconnu d'un ailleurs absolu — du pur espace.

Un désert est, dans *Méridien de sang*, ce qui se présente à qui franchit les limites et consent à l'espace. Il est sans fin. Le premier effet du passage à la limite est

l'illimitation. Le deuxième est la sauvagerie barbare où quarante-six cavaliers d'apocalypse errent en diminuant, comme des somnambules ou des fantômes aux marges de la Création, sous un soleil ténébreux, sur une route d'enfer. Un troisième effet, résultant des deux précédents, consiste à déréaliser l'être au profit d'un monde élémentaire et minimal, impersonnel et nu : des traînées de nuages et de poussière, un trou de soleil, une ombre de monde, une terre *gaste* aux marches du plus-rien. Géographie réduite à la géologie d'un ossuaire minéral usé par le vent. Espace amené par le vide à son étale et létale évidence. Interroger cette évidence est possible en situation frontalière et ne l'est pas dans l'espace institué d'un désert où l'ubiquité des choses et leur unanime égalité défont le réel et défient la pensée jusqu'à l'indifférence. Il faut changer de ligne et revenir à la frontière comme à ce qui restaure une dualité par-delà le règne indéterminé du neutre.

Dans *Le Grand Passage*, un loup qui s'attaque au bétail, arrivé des montagnes, est capturé par Billy Parham et reconduit vers le Mexique. Et c'est pendant cette opération que les parents de Billy sont tués par un Indien que lui-même et son frère avaient secouru. L'Amérique antérieure est sans frontière. Un loup la parcourt en tous sens. Un Indien la figure en errant comme un loup. Le fils du ranch américain, lui, ne peut la rencontrer qu'en traversant le fleuve à la fois funèbre et baptismal, en même temps Styx et Jourdain, séparant les deux côtés du temps. La frontière internationale existe à peine avec ses bornes en béton. Le loup suit déjà comme un chien son convoyeur à cheval. On ne s'aperçoit pas du passage. Il est midi. C'est l'heure où le médian coagule et suspend l'espace à l'abstraction du mitan. Tout autre est la vraie frontière. Autre est le « grand passage ». C'est quand Billy fait passer cheval et loup de l'autre côté du cours d'eau qui leur barre un peu plus loin le chemin que les ennuis commencent. Ils commencent avec le tribut d'identité qu'un Charon lui demande et qu'il ne peut donner puisqu'il est sans papiers. L'identité vacille. Il n'y a pas de titre à la propriété de la nature incarnée par le loup. La mort est embarquée du côté choisi par la direction prise.

### **La matrice : un monde autour, un monde au fond**

Un vieux Mexicain mourant consulté par Billy sur les pièges à loups parle de *matriz* en espagnol. La matrice est naturellement l'organe du loup femelle dont l'odeur est susceptible d'attirer tous les loups mâles. Elle est difficile à définir. Elle signale aussi bien ces confins du monde où les actions de l'homme et de Dieu se confondent. Il n'est pas question de découvrir un tel point mais plutôt de le reconnaître au moment de son apparition, dit le vieillard. Or il n'y a plus de loups selon le vieux Mexicain. Tous ont été

tués. Comme les bisons de *Méridien de sang*. C'est donc à sa disparition qu'on connaîtra le lieu du lien mentionné. On dira que cet endroit, s'il existe et si ce n'est pas son envers, est celui d'un monde qui brûle « au bord d'un vide inconnaissable » (McCarthy, 2000 : 86), à l'image des yeux du loup perçant l'obscurité « comme des lampes aux portes d'un autre monde » (*ibidem*). On dira que la matrice a quelque chose à voir avec la frontière, à condition de distinguer son acception géographique et son sens existentiel.

Il y a deux spatialités. L'une est celle du « monde autour » et l'autre est celle du « monde au fond », comme il est dit dans *De si jolis chevaux* (McCarthy, 1998 : 71). Dans *Le Grand Passage*, un des nombreux personnages de rencontre à qui le discours de sagesse est spécialement dévolu communique une prophétie de mort à Billy pour enjoindre à celui-ci de ne plus errer, « car si le monde semble être un lieu où résident les hommes c'est dans l'homme en réalité que réside le monde et pour le connaître c'est (...) là qu'il faut chercher » (McCarthy, 2000 : 152). *Colindancia* désigne encore en espagnol une idée de « pacte de mitoyenneté » que la théologie d'un prêtre émissaire entend faire admettre au solitaire enfermé dans l'église d'un village entièrement détruit par un tremblement de terre et qui, révolté contre la Création, n'en finit pas de blasphémer. Tirer des lignes et fixer des limites entre le monde et Dieu serait une façon de réconcilier l'homme et la Création. Mais les deux ne font qu'un même *ici dehors* où la frontière en même temps se réalise et s'abolit.

« J'peux pas rester dehors là-dedans » (McCarthy, 1998 : 78) dit le plus jeune adolescent de *De si jolis chevaux*, n'ignorant pas que la réalité qu'il désigne aussi contradictoirement sous l'orage est le destin qui l'a déjà désigné pour être foudroyé malgré toutes les précautions du garçon qui va mourir et qui le sait. « Mais il faut que je me mette quelque part » (*ibidem*) a-t-il beau répéter, rien n'y fait : « la mort est la vérité » (McCarthy, 2000 : 431). Une évidence est cette « obscurité du dehors » (*outer dark*), qui donne son titre à un roman de McCarthy de 1968 et va de pair avec l'obscurité du dedans scellée par la confusion de l'homme et du monde au plus profond de l'obscurité du cœur de la terre. Un roman récent de McCarthy signifie bien ces deux côtés de toute chose. Un tueur y joue la vie des autres à pile ou face. On croit son jeu sans queue ni tête. Il est à la poursuite d'un fugitif en même temps recherché par un shérif. Ils sont doublés par un groupe mexicain de passeurs de drogue eux-mêmes aux trousses du voleur en cavale et par un groupe américain d'acheteurs spoliés dans le marché passé contre argent pour avoir la drogue. On a reconnu le canevas de *No Country For Old Men*, où se poursuit la substitution de la ville au désert entamée dans *Des villes dans la plaine* en 1998.

Il faut être prêt à mourir. Il a toujours fallu l'être, assure le shérif au début du roman. La nouveauté, c'est qu'il faudrait maintenant jouer son âme. Ainsi posée, la

question devient métaphysique et c'est sur la question de réversibilité du mal et du bien que la notion de frontière est relancée. La même infortune arrive aux victimes de la frontière chez McCarthy. C'est en voulant faire le bien qu'ils font leur malheur. John Grady Cole pour ne pas abandonner Blevins à ses cauchemars et à ses poursuivants mexicains. Billy Parham, on l'a vu, pour ne pas abandonner la louve qu'il a prise au piège à la mort. Et le Moss de *No Country For Old Men* pour avoir eu pitié de l'agonie d'un mafieux brûlé par la soif et terrorisé par la peur des loups. Mais il est vrai de dire aussi que de la mort et du mal il peut sortir un bien. John et Billy réunis dans le dernier volet de la *Trilogie des confins* s'en vont chasser des chiens prédateurs avec une cruauté qui ne va pas jusqu'à ne pas recueillir un chiot de la meute exterminée.

### **La soudure ou l'embrouille ?**

Moss est le voleur inopiné d'un argent sale. Il exerce aussi la profession de soudeur. Il est quelqu'un pour qui le raccord existe avec un génie du bricolage égal à celui de l'engin de mort assemblé par l'assassin Chigurh au moyen d'un pistolet d'abattoir et d'une de ces bouteilles d'oxygène en usage dans les hôpitaux pour pallier les insuffisances respiratoires. Un transpondeur est ce qui relie l'un à l'autre à distance. Ils sont tous deux sur la corde raide, entre le mal et le bien pour le premier, entre la vie et la mort pour les deux, ne tenant plus qu'au fil d'une frontière de plus en plus ténue. La séparation des deux côtés n'est pas étanche. Il y a toujours un peu de la chèvre et du chou dans les histoires de frontière et de fleuve à traverser. C'est du moins la vision qu'en a le shérif Bell, adepte du compromis. Mais celui-ci ne veut pas jouer son âme. Il n'a pas d'action sur la réalité d'un monde aiguisé comme une lame de rasoir au tourniquet de la douane et des changeurs de monnaie qui ne font que donner le change et le tournis. Le nouveau monde est celui de l'embrouille. Il n'est plus celui des valeurs. Il est celui du trafic et n'est plus celui de l'échange. Il faut laisser de côté la soudure. Une indifférenciation généralisée menace la frontière des villes comme elle minait le désert alentour. Y a-t-il encore une frontière ? Il y a deux groupes aux basques de Moss et peu importe lequel c'est, puisque ce n'est évidemment pas l'autre, et que l'autre est encore moins le même.

À l'indifférenciation dans laquelle une réversibilité dissout la dualité du réel il faut opposer la vérité noire et nue. « Je crois la vérité (...) toujours simple » (McCarthy, 2007 : 236) assure le shérif. « Il y a le même nom sur la liste de tout le monde. Et c'est le seul nom qu'il y a dessus » (*idem* : 149). Cette vérité tranche. Elle ne découpe pas le monde. Elle coupe. Évidente, elle est simple. Indivise, elle est unique. Il n'y a pas d'espace où l'on pourrait s'en cacher. Parler de frontière a du sens à condition d'y voir alors un symbole.

En repassant en taxi sur un pont qui doit le reconduire à la limite où l'argent volé se trouve enfoui sous des joncs bordant le cours d'eau, Moss prend cinq billets de cent dollars et les déchire à l'intention du chauffeur en deux moitiés pour acompte, et cette opération même est ce qu'on entend par frontière au sens de *coupure*. On comprend ce qu'est la vérité d'évidence imagée par la frontière. Il y a deux moitiés de toute chose et l'on ne revient pas de l'autre côté du monde ou de la vie pour les réunir. Elles sont à jamais solidaires et scindées. Une figure insistante en est le chiasme : « Au fond de toi tu l'es. Tu l'es au fond de toi » (McCarthy, 1998 : 19), dit le fils au père qui doute d'être resté le même. Moss offre cinq cents dollars à des garçons pour un blouson qui doit dissimuler le sang de ses blessures. Il doit marchander. D'autres garçons donnent pour rien leur chemise à Chigurh afin qu'il en fasse une écharpe à son bras disloqué. Chigurh insiste pour leur donner l'argent qu'ils refusent. On ne veut pas de l'argent du tueur. On réclame à la victime aux abois le sien. Chiasme.

Une autre figure est la tautologie. De Moss sa jeune épouse dit qu'il est ce qu'il est (McCarthy, 2007 : 123). À la jeune fille prise par Moss en stop, il est dit qu'il arrive les choses qui arrivent (*idem* : 230). Elles sont comme elles sont, dit Chigurh (*idem* : 246). C'est l'évidence. Il y a bien deux moitiés des choses et deux côtés de la frontière en miroir. On ne peut que les refléter les uns dans les autres. Ils ne sont rien par eux-mêmes et séparément. Leur unique raison d'être est la relation de stricte identité qu'ils instaurent en deux parts égales et répétées. L'évidence est la révélation d'un double secret : le vide est la vérité. Le passage est la disparition.

Ce n'est pas que toute vérité soit creuse. C'est que tout espace ouvert en elle est vide. Le vide est l'espace de l'évidence. « Y a pas de milieu », dit John Grady Cole à son ami Rawlins en prison. « Les laisse surtout pas croire qu'ils auront pas besoin de nous tuer. (...) J'ai bien l'intention de faire ce qu'il faut pour qu'ils essaient d'avoir ma peau. (...) Ou bien ils nous font la peau ou ils nous foutent la paix. Y a pas de milieu. » (McCarthy, 1998 : 206-207) C'est au milieu du pont séparant la frontière en deux qu'est pourtant cachée la valise pleine d'argent de Moss. Le milieu serait l'emplacement d'un espace où sont fixées des limites une fois pour toutes. Or le fleuve au bord duquel est la mallette ne cessera de couler. « Y a pas de limites » (McCarthy, 2007 : 214) enchérit Moss. Il n'y en a que pour le shérif Bell, et dans un « monde qui recule » (*idem* : 113). Il n'y a pas non plus d'alternative. John Grady tue pour sauver sa peau dans un volume et meurt à la fin d'un autre avec le même couteau. « Je sais comment cela ne finira pas » (*idem* : 125) dit le shérif. Mais : « Vous savez comment ça finira » (*idem* : 175) dit en écho Chigurh. Un « démon de l'identité » qui, selon Clément Rosset (Rosset, 2008 : 309-351), se trouve au fondement du réel, interdit de penser la frontière autrement que comme un

lieu du lien déchiré, là même où des fonctionnaires de police s'engraissent avec l'argent d'une drogue vendue à des enfants qui l'achètent. Où commerce est devenu l'autre nom de guerre.

### **Le Clézio : la part double, entre déracinement et confinement**

*La Quarantaine* est un roman du déracinement. Tous les personnages y sont des exilés quand ce n'est pas, comme la Giribala d'un des récits emboîtés, des parias. Les deux frères Jacques et Léon n'ont de cesse qu'ils ne retournent à l'île Maurice, où leur mère, une Eurasienne adoptée par un Anglais mais née en Inde, incarne la part étrangère au monde européen de la même façon que les ascendants mexicains de Billy représente elle aussi l'autre côté des États-Unis chez McCarthy, dont les romans de la Trilogie sont émaillés de phrases en espagnol comme le roman de Le Clézio lui-même est imprégné de vocables en référence à l'Inde. Et, de la même façon que John Grady Cole et Billy tombent amoureux de Mexicaines, Léon coupe avec l'Europe en choisissant de rester avec Suryavati, jeune Indienne dont la mère est née d'une Anglaise adoptée par une Indienne, à l'occasion des mêmes événements historiques (la grande mutinerie des Cipayes) qui font qu'Amalia, mère de Léon, et Ananta, mère de Suryavati, non seulement s'apparentent en paronymie mais frayent aussi la voie d'un passage, en métissage.

Un premier passage est celui qui s'effectue sur l'île de quarantaine où les passagers d'origine européenne à destination de Maurice (un couple anglais formé de John et de Sarah, le couple constitué par Jacques et Suzanne, et celui qui fait se rapprocher deux personnages antipathiques : Bartoli et Véran, dit Véreux), rejoignent des migrants indiens *coolies* sous contrat de main-d'œuvre. Autant les deux premiers couples ont une identité marquée, soulignée par identité de leurs initiales, autant celui qui va s'établir entre Léon et Suryavati, durant le séjour obligé sur l'île Plate, appelle un franchissement de la barrière ethnique. Il est matérialisé par la transgression de la frontière instaurée de part et d'autre des deux côtés de l'île : un côté pour les Indiens, que sépare encore une limite intérieure (entre immigrants et parias), un côté pour les Européens. Les premiers sont regroupés dans des huttes, et les seconds sont retirés dans les bâtiments de la Quarantaine « en dur ». Il n'y a que Léon pour errer dans l'île, à la poursuite de Suryavati, qui rôde elle-même à la recherche d'ourites, en bord de mer.

On voit s'opposer deux insularités. L'insularité sanitaire est d'inspiration panoptique. Une lunette d'approche est constamment braquée par Véran sur le camp des Indiens depuis les hauteurs du relief où se dresse un phare. C'est l'insularité du confinement forcé. L'insularité de l'assignation disciplinaire. Une insularité rivale est

l'insularité des confins, spatialisée par la plage (et non plus la crête). Or la plage est un espace ambivalent. Comme bord, elle constitue certes une limite, et c'est bien de celle-ci que les isolés sont prisonniers ; mais, comme bord ouvert à la mer, elle est aussi le lieu des confins que la mer illimite. Autant la frontière établie par la surveillance est une ligne de démarcation très théorique, autant la bordure littorale est ici le point concret de fixation d'une aspiration contradictoire, à l'instar du mouvement des marées qui la couvrent et la découvrent : orientée vers un besoin d'évasion (car l'île Maurice, au large, est en vue), la plage est aussi cet espace intermédiaire où le récif, en la redoublant, forme et ferme une mer intérieure, à distance égale entre les îles Plate et Gabriel.

Une axiologie fait valoir horizontalité pélagienne (en ligne de fuite) et profondeur lagunaire (en point d'ancrage). Il s'agit, pour Léon, d'habiter cet entre-deux liquide en enfonçant dans les racines alternées du monde (on sait que, par une passe, chaque marée fait se remplir et se vider le lagon, qui devient quasi sec à marée basse). Il importe à Suryavati, qu'on voit pêcher sur « l'arc des récifs » (Le Clézio, 1995 : 75), de décider de suivre Léon sur l'îlot Gabriel, une fois fait par les autorités le choix de surinsulariser les malades européens. Nous assistons donc au chassé-croisé de figures à la fois liantes et déliantes. Le lagon relie Plate et Gabriel à la façon dont y sont liés les deux personnages à leur amour insulaire. Mais les bûchers sur la plage où sont brûlés les morts, du côté du village des parias, s'ils constituent pour Léon le lieu d'un passage initiatique à la culture indienne, et le rapprochent ainsi de ses origines maternelles, assurent une fonction de déliaison funèbre qu'on ne peut s'empêcher de voir encore à l'œuvre avec les allers-retours effectués par le vieux nautonnier passeur<sup>2</sup> entre Plate et Gabriel. Or, et c'est là tout l'intérêt de Le Clézio, les deux fonctions se retournent : il n'est pas de véritable attachement sans détachement. C'est seulement quand sa mère aura brûlé sur un bûcher que Suryavati rejoindra Léon sur l'îlot Gabriel. Et c'est au prix de la séparation de Léon d'avec Jacques et Suzanne et de sa disparition sans laisser de traces dans la colonie que s'accomplira pour lui le passage à la limite.

### **Enracinement dans les confins**

La réversibilité de toute frontière, en tant que *limes* (ou limite) et *limen* (ou seuil), est étayée, comme on l'a dit, sur la réalité de deux côtés présents l'un à l'autre et pourtant séparés. Ces deux côtés sont bien représentés par un dernier personnage, Anna, dont le nom se lit justement comme un palindrome (au même titre qu'*Ava*, nom du bateau

---

<sup>2</sup> Il a son équivalent dans l'histoire emboîtée qui se déroule en Inde avec un Indien qui fait passer le fleuve à Giribala (la mère) et Ananta (la fille).

transportant ses passagers vers Maurice) et se trouve être en même temps le nom du domaine, à Maurice, où sont nés Jacques et Léon. C'est une vieille dame ayant vendu ce domaine quand le petit-neveu de Léon vient la voir en touriste à Maurice. Hormis le fait que l'aristocratie créole et les préjugés de caste ou de classe ont fait rompre Anna, jeune, avec une amie d'origine indienne, un point retient l'attention dans la dernière partie du roman : la vieille a pour occupation d'empoisonner les chiens. C'était l'occupation de Rimbaud malade au début du livre. Au-delà de ce parallèle, on ne peut manquer d'en faire un autre en lisant ce que dit Léon de son expérience insulaire en quarantaine : « J'étais un autre » (*idem* : 275), écho de la formule archi-con nue du Voyant. Le dépouillement de ses liens d'appartenance imaginaire à Maurice a fait chez Léon ce que le « dérèglement de tous les sens » a fait chez le poète. Or « [i]l n'y a plus de poésie » (*idem* : 350), car après l'îlot Gabriel où les deux amoureux vivent au creux d'une faille habitée par un peuple d'oiseaux, « [i]l ne peut rien y avoir (...), seulement ces rochers noirs, nus et âpres, le vent qui siffle dans les buissons, la mer qui cogne. Rien d'autre que le basalte, la poussière, la cendre. Et le ciel où fusent les nuages, scellés sur les étoiles, et les pailles-en-queue dans les tanières, leur œil sans paupière qui attend le soleil » (*idem* : 377).

On comprend que l'errance insulaire, au mépris des frontières (spatiales), en défi des barrières (ethniques), arrive, « au bord de la terre, au bout du monde » (*idem* : 402), à substituer le secret d'un commencement total au mythe éventé d'une origine à Maurice : « Il me semble que j'ai vécu toute ma vie sur Plate, c'est ma terre natale, c'est là que j'ai tout appris, il n'y avait rien auparavant, il n'y aura rien après » (*idem* : 292). Si la leçon ne consistait que dans cette relocalisation, fût-ce au prix d'un abandon du personnage au Cosmos, on trahirait ce qui définit l'errance et la frontière. Errance : à l'exemple de Rimbaud, qualifié de « voyageur sans fin », qui donne son titre à la première partie du roman ; frontière : à l'image d'Anna, dont le nom se lit dans les deux sens. Or le voyageur est cloué par sa jambe au lit d'un hôpital d'Aden en début de roman. La vieille Anna liquide, en même temps que la propriété familiale, un passé que son neveu voudrait par contre hériter dans la dernière partie du roman mais qui ne reçoit d'Anna qu'un cahier qui nous ramène à l'ambiguïté de toute frontière : en rupture, en suture.

Il reste à méditer « J'étais un autre ». On y lira peut-être une traduction de l'errance en tant qu'il y a dissociation du sujet (verbal ou philosophique) et de l'attribut (grammatical ou psychologique) au sein d'une relation d'identité qui revient à se maintenir en se niant. Mais on analysera surtout l'énoncé comme une exemplification du concept de frontière : deux entités, distinctes a priori, sont soudées par la copule au-delà de la « cassure » initiale : « Elle m'a été donnée à la naissance, comme une marque,

comme un goût de vengeance. Lorsque mon père a quitté la maison d'Anna, l'année de ses douze ans, l'ancienne brisure est entrée en lui, elle s'est continuée, elle s'est propagée d'année en année, jusqu'à moi » (*idem* : 457). On pourra voir, enfin, l'idée d'un passage à la limite : un autre, mais lequel ? un autre quoi ? Ce n'est ni simple identité ni pure altérité, mais quelque chose où les deux flottent, en devenir. On reconnaît dans ce devenir un souhait d'enracinement dans les confins qui fait dire à Léon 2 (le petit-neveu) : « Alors je suis devenu Léon, celui qui disparaît, celui qui tourne le dos au monde, dans l'espoir de revenir un jour et de jouir de la ruine de ceux qui l'ont banni. Comme Léon dans la pension glacée de Rueil-Malmaison, je rêve de la mer éblouissante, du bruit de la mer sur les rochers noirs d'Anna. Un jour je reviendrai, et tout sera un à nouveau, comme si le temps n'était pas passé » (*ibidem*).

L'identité, contrariée par un être-autre, est maintenant déliée par une identification qui fait place au devenir-même (Léon 1 et Léon 2 confondus), dans l'unité d'une *autreté* recomposée : « Je reviendrai, et ce ne sera pas pour posséder la fortune des sucriers, ni la terre. Ce sera pour réunir ce qui a été séparé, les deux frères, Jacques et Léon, et à nouveau en moi, les deux ancêtres indissociables, l'Indien et le Breton, le terrien et le nomade, mes alliés vivant dans mon sang, toute la force et tout l'amour dont ils étaient capables » (*ibidem*). *Autreté* : le terme (*otherness*) est traduit de Homi Bhabha (*The Location of Culture*, 1994) par Bénédicte André, qui l'explique ainsi : « je suis moi parce que je ne suis pas Autre, mais je ne pourrais être moi sans la présence de l'Autre, en face de moi et en moi<sup>3</sup>. » L'état d'identité figé dans sa perte est redéployé vers un processus identificatoire où les moitiés séparées sont unies dans ce qui continue de les disjoindre, à l'instar de toute frontière. Il n'y a pas de synthèse dialectique au bout de ce processus. Et si le « J'étais un autre » advient pour désigner le résultat du passage du corps amoureux de Léon dans celui de Suryavati<sup>4</sup>, ce n'est pas pour « être *quelqu'un* d'autre » (je souligne, *idem* : 274) mais pour devenir *cela* qui fait de l'acte amoureux la

---

<sup>3</sup> Bénédicte André, *Îléité, perspectives littéraires sur le vécu insulaire*, Paris, Pétra, 2016, p. 22. « Je choisis le néologisme afin de souligner la recherche lexicale de Bhabha et sa volontaire mise à distance de *alterity* (altérité) ou *strangeness* (étrangeté). Il est à noter qu'en 1936, Antonio Machado, forgeait le néologisme *otredad* (autreté) afin de désigner une hétérogénéité de l'être, une ouverture du sujet à l'Autre. Le concept sera repris par Octavio Paz : comme 'l'autreté est dans l'homme même', par la 'révélation poétique', Je devient capable d'être un autre. Pas complètement inconnue dans une langue romane proche, l'autreté entretient donc bien des rapports avec la fracture du même par l'*otherness*, aux confluent de la parole et de l'éthique. » L. Dubreuil, « Alter, inter : académisme et *postcolonial studies* », *Labyrinthe*, vol. 2, n° 24 (2006), p. 54. Cité par B. André, *op. cit.*, p. 22.

<sup>4</sup> « J'ai senti la houle de son corps contre moi. Sous sa peau les éclats endurcis du basalte, et la poussière, comme de la cendre. Le goût du sel sur ses paupières, le bruit du sang dans mes artères, dans sa poitrine. Je l'ai pénétrée et elle a tourné un peu de côté son visage, parce que je lui faisais mal. Mais le désir m'emportait, si vite que je ne pouvais m'arrêter, maintenant j'entendais son souffle, mêlé à mon souffle, je sentais son corps frais comme l'eau qui coule, j'étais devenu le feu, la fièvre, le sang, et Surya me serrait entre ses cuisses d'une étreinte puissante » (Le Clézio, 1995 : 274).

métaphore du *socle* insulaire (« C'est le mouvement de la mer qui ronge et cogne le socle de l'île », *idem* : 376).

## Conclusion

Un faux juge est aux prises avec un ex-prêtre. Ils se disputent la vie du « gamin » de *Méridien de sang*. Le même face-à-face de la morale et de la loi, des hommes et de la Création, se joue dans *De si jolis chevaux*. L'ex-prêtre est devenu révérend. Le faux juge est devenu vrai. Bon, dit l'un. Bien, dit l'autre. On pourrait penser qu'une inversion d'axiologie s'est produite entre les deux romans. Que la morale et la loi se sont ressoudées sur fond de guerre (au Mexique, en Europe, au Vietnam, en Corée), mais, entre les deux, le shérif hésite encore : observer la morale ou suivre la loi ? Pour qui pense avoir bien lu McCarthy la question reste en suspens, voire en tension. La frontière est poreuse. On y parle en espagnol et en anglais d'Indiens sans curiosité qui regardent une ombre jumelée de cheval et de cavalier passer, qui la regardent uniquement parce qu'elle passe et disparaît comme une seule et même créature en s'enfonçant dans le désert aux dernières lignes de *De si jolis chevaux*. Passer la frontière américaine en direction du Mexique introduit donc au passé d'une Révolution dont le sens est perdu dans un désert où rien n'échappe à la vérité du vide. Il faut avoir *passé la limite* au-delà de toute raison pour jouer son âme et risquer son existence à la conquête d'une vérité dont le principe est qu'on en meurt et dont le fin mot retombe en énigme. On ne revient pas de *l'autre côté*.

« Du plus loin qu'elle se souvenait, Ananta n'avait jamais arrêté de bouger, de fuir, d'attendre des bateaux, de marcher sur les routes. Maintenant elle ne voulait plus entendre cet homme qui appelait les noms, elle ne voulait plus monter dans le bateau, aller dans ce pays, Mirich Desh [Maurice], cette île d'où personne ne revenait » (Le Clézio, 1995 : 372). Léon renonce au monde en rêvant d'un retour à l'île Maurice à laquelle il va tourner le dos pour faire face à la vérité qui l'attend quand son errance en deçà des frontières de l'île Plate a pris fin, quand il est passé du côté des parias, de ceux dont ne veut personne : Indiens de l'autre côté de l'île, Européens malades et bientôt morts à l'îlot Gabriel. Ananta n'a de cesse qu'elle ne fasse défiler par Léon les noms, les images et les sensations qui pourraient tant soit peu rappeler ce que fut sa prime enfance anglaise. Aux deux bouts de la généalogie tortueuse et tourmentée des personnages, en sens inverse et symétrique, une mémoire improbable enchaîne à des origines inaccessibles où rien n'est possible, hormis leur abandon. Car on ne revient pas dans le passé vécu par procuration des autres. Il y a bien continuité, mais elle est sans solution malgré les frontières établies pour forcer le passage. Un seul est le bon, qui fait du non-

retour une condition de dépossession souveraine : « Quand j'ai compris cela, qu'elle [Suryavati] n'avait plus rien, j'ai senti un frisson, le frisson que donne la proximité de la vérité » (*idem* : 346).

## **Bibliographie**

ANDRE, Bénédicte (2016). *Îléité, perspectives littéraires sur le vécu insulaire*. Paris : Pétra.

LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (1995). *La Quarantaine*. Paris : Gallimard.

MCCARTHY, Cormac (1998). *De si jolis chevaux (All the Pretty Horses, 1992)*. Paris : Actes Sud, Points Seuil.

MCCARTHY, Cormac (2000). *Le Grand Passage (The Crossing, 1994)*. Paris : L'Olivier, Points Seuil.

MCCARTHY, Cormac (2007). *No Country For Old Men (2005)*. Paris : L'Olivier, Points Seuil.

ROSSET, Clément (2008). *L'École du réel*. Paris : Minuit.

## **DE L'EXIL GÉOGRAPHIQUE À L'EXIL IDENTITAIRE OU L'IMPOSSIBLE RETERRITORIALISATION DANS *MAUSIM AL- HIĞRAH ILA AL-SAMAL* DE TAYEB SALIH**

**MOHAMED-RACIM BOUGHRARA**

Université Jean Monnet de Saint-Étienne

[mohamed.racim.bouhrara@univ-st-etienne.fr](mailto:mohamed.racim.bouhrara@univ-st-etienne.fr)

**Résumé :** À l'instar des écrivains arabophones qui ont connu l'exil, Tayeb Salih aborde dans son roman la question de la réappropriation de l'espace originel. De son expérience personnelle, il utilise la traversée comme matériau pour façonner un art fondé sur l'expression de l'identité mémorielle. La possession de la géographie est un enjeu central ; l'installation définitive des personnages dans leur terre natale annonçant la fin de leurs pérégrinations n'est pas toujours à considérer comme valorisée. L'espace premier jadis nid protecteur devient leur lieu d'exil.

**Mots-clés :** Espace, exil, déterritorialisation, reterritorialisation, rhizome

**Abstract:** Like the Arabic-speaking writers who have experienced exile, Tayeb Salih addresses in his novel the question of the reappropriation of the original space. From his personal experience, he uses the crossing as a material for shaping an art based on the expression of the memorial identity. The possession of geography is a central issue; The definitive installation of the characters in their native land announcing the end of their peregrinations is not always to be considered as valued. The first space once protective nest becomes their place of exile.

**Keywords:** Space, exile, deterritorialization, reterritorialization, rhizome

Dans *Maūsīm al-hiğrāh ilā al-šamāl*, (Salih, 1966) le retour du héros Moustafa Saïd crée une ligne de fuite, une forme de déterritorialisation<sup>1</sup>. Gilles Deleuze atteste que « fuir n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire de fuir (...) Fuir c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie » (Deleuze, 1977 : 47). Partant du constat du philosophe, il convient de dire que l'itinéraire du héros de Salih n'est pas corrélé aux frontières qui strient l'espace et l'encadrent, il suggère le mouvement et renvoie inévitablement à l'idée de quitter une habitude, une sédentarité. Dans *Poétique de la relation* (Glissant, 1990), Édouard Glissant fait clairement référence à Deleuze et Guattari lorsqu'il emploie le concept de rhizome pour évoquer l'exil, soulignant que le mouvement est plus important que la racine<sup>2</sup>. De fait, le protagoniste se libère de sa racine au profit du rhizome qui est la condition de la relation, « selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'autre » (Deleuze, 1977 : 127). En quoi le sentiment de non appartenance à la terre natale dans *Saison de la migration vers le nord* est présenté par l'ambivalence présence-absence du protagoniste ? L'hypothèse de cette étude est de montrer comment l'impossibilité de retourner au Soudan, synonyme d'un arrachement et d'un déracinement, tiennent le héros de Tayeb Salih loin de la quiétude chaleureuse et font de lui un errant. On peut rattacher cette image de déception, ou de l'impossible retour au concept d'agencement dont parlent Deleuze et Guattari, où la moléculaire (l'espace fantasmé) ne correspond pas à la molaire (l'espace réel ou découvert) (Deleuze, Guattari, 1980). Autrement dit, on décèle un écart entre la représentation préalable et le réel qui s'impose. Le désenchantement se vit donc d'abord par un exil géographique qui, à son tour, se transforme en un exil intérieur provoquant chez le protagoniste le sentiment d'étrangeté.

### **Mouvements et formes de la quête**

Dans le roman de Salih, on repère deux voyages : un mouvement linéaire qui met en scène les habitants du village en route pour Khartoum, à travers le désert, et un itinéraire suivi à deux reprises, à quelques années d'intervalle. En effet, le personnage-

---

<sup>1</sup> Dans cette philosophie de décontextualisations d'un réseau de relations, « On n'est plus qu'une ligne abstraite, comme une flèche qui traverse le vide. Déterritorialisation absolue. On est devenu comme tout le monde, mais à la manière dont personne ne peut devenir comme tout le monde. On a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde » (Deleuze, Guattari, 1980 : 244).

<sup>2</sup> La manière d'appréhender la pensée des deux philosophes rompt avec l'aspect ascendant ou binaire de la réflexion et revendique des « principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre », *ibid.*, p. 13. On rappelle en outre que l'un des objets principaux de Mille plateaux est la stratification de l'espace, les strates étant « des phénomènes d'épaississement sur le corps de la terre (...) : accumulation, coagulation, sédimentation, plissement » (Deleuze, Guattari, 1980 : 627).

narrateur comme Moustafa Saïd, le héros, partent de leurs villages respectifs, du Soudan jusqu'à Londres, et reviennent au même lieu. Toutefois, le déplacement du premier est circulaire et s'apparente donc à un périple, en ce qu'il y a retour au point de départ, tandis que celui du second est linéaire, car le personnage part de sa terre natale, effectue une escale au Caire, atteint Londres mais, au retour, s'installe dans un autre village que le sien, celui du narrateur. L'objet de la quête dans le roman de Tayeb Salih est double : d'une part, il est question de l'admiration du personnage-narrateur face à l'androgynie de Moustafa Saïd, dont l'histoire et le parcours inconnus intriguent les villageois. D'autre part, le premier se lance parallèlement dans une étude des mœurs de son village, notamment en s'intéressant à l'espace rural témoin des violences contre les femmes. Après son retour définitif de Londres, le narrateur ne va jamais au-delà des frontières de son village, si ce n'est pour accompagner le convoi dans la route pour le désert de Soudan. On le souligne donc, ce dernier, dans les démarches de sa quête, est sédentaire, mais aussi en mouvement, par exemple, lorsqu'il se remémore la cartographie de Londres en sillonnant les rues pour connaître la vraie identité de Moustafa Saïd.

Néanmoins, Contrairement au sédentaire, son opposé le nomade est associé à l'image du déraciné qui est toujours en mouvement. Étymologiquement, « déraciner » est composé du préfixe « dé » et de l'étymon « racine » qui signifie l'acte d'« arracher de terre un arbre, une plante avec ses racines » (Rey, Rey-Debove, Robert, 2016). Au sens figuré, un déraciné est donc celui qui est *arraché* à son propre territoire. Par opposition à la racine, Gilles Deleuze et Félix Guattari parle dans *Mille Plateaux* de *rhizome*, concept qui ne voit pas en l'individu le fondement ou la racine de quelque chose mais qui le situe plutôt au milieu. Se déplacer dans un espace ouvert et illimité, ou du moins dans un espace sans limites précises et bien définies, renvoie donc à l'idée de mener une vie selon des rythmes changeants et imprévisibles. En effet, l'objet du rhizome n'est pas de descendre profondément dans la terre, car il ne suit pas une verticalité ; les lignes qui le composent s'étendent horizontalement :

À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple... Il n'est pas fait d'unité, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités (Deleuze, Guattari, 1980 : 13).

Le nomadisme est donc à l'image de ce « système ouvert de 'multiplicités' sans racines, reliées entre elles de manière non arborescente, dans un plan horizontal (ou 'plateau') qui ne présuppose ni centre ni transcendance » (Sasso, Villani, 2003 : 358). En d'autres termes, reprenant le concept de G. Deleuze et F. Guattari, on peut dire que le nomade n'effectue pas un déplacement à proprement parler, mais qu'il habite un *espace lisse* traversé de lignes de fuite. Il « ne s'approprie pas l'espace qu'il traverse et son habitat lui-même n'est pas lié à un territoire, puisque son environnement se reconfigure suivant les étapes de son itinéraire » (Antonioli, 2003 : 145). Partant du constat de Deleuze et Guattari, on peut significativement dire que le héros de Tayeb Salih est en perpétuel mouvement, toujours en quête de soi ; son déplacement est de l'ordre de l'évasion, comme une fuite en avant, une fuite de soi. Il est enveloppé dans l'espace et ne peut donc en sortir. Quoique présent physiquement, il ne peut être présent au monde, au-delà même d'une adaptation à ces lieux qui ont changé. Il vit un déchirement spatial, tant le processus de reterritorialisation n'est pas assuré. Son voyage s'avère de l'ordre du désastre car il a du mal à vivre dans l'espace rural et encore moins à s'accoutumer aux mentalités archaïques, d'autant que sa vraie identité vient d'être découverte par le narrateur<sup>3</sup>. L'exil de Moustafa est d'abord géographique, dans la mesure où il est confronté à la perte des lieux, non pas ceux de son enfance, mais plutôt de ceux de la géographie londonienne qu'il finit par reconstruire discrètement et métonymiquement dans la chambre mystérieuse, dont il confie la clé au narrateur. Il construit une pièce aux airs anglo-saxons au cœur du village soudanais. La chambre découverte par le narrateur contenant des livres, des meubles, et des œuvres provenant d'Angleterre, constitue un motif spatial témoignant de l'exil intérieur du héros dans sa propre terre :

À la lumière de la lampe, je vis tant de livres alignés, bien rangés : livres d'économie, d'histoire, de littérature. Zoologie. Géologie. Mathématiques. Astronomie. *L'Encyclopedia Britannica*. Gibbon. Macaulay. Toynbee. Les œuvres complètes de Bernard Shaw. Keynes. Tawney. Smith. Robinson. *L'économie de compétition incomplète*. Hobson, *l'Impérialisme*. Robinson, *Un essai d'économie marxiste*. Sociologie, anthropologie, psychologie (...) Pas un livre en arabe. Un tombeau. Un mausolée. Une idée folle. Une grande farce. Une prison. Un trésor. Sésame ouvre-toi. Et que l'on distribue ces pierres précieuses à tous les présents (Salih, 1967 : 124-125).

Le nombre d'objets trouvés montre l'attachement de Moustafa Saïd à l'aire anglaise et témoigne de son exil dans sa propre terre. Cependant, quelque chose de

---

<sup>3</sup> Nous précisons que la seule différence entre les deux protagonistes est que, contrairement à Moustafa Saïd, le narrateur est attendu par les siens, avant son retour au village.

terrible surgit et tout ce qui était caché et stable dans le secret va exploser sous l'irruption de la lumière du regard, comme le montre Roland Barthe : « l'ombre se transperce de lumière, se corrompt, résiste et s'abandonne. C'est ce pur suspense, c'est l'atome fragile de durée où le soleil fait voir la nuit sans encore la détruire (...) » (Barthes, 1960 : 32). L'apparition du narrateur débouche sur le suicide de Moustafa Saïd. Dans la chambre mystérieuse, le narrateur découvre la lettre de Moustafa Saïd dans laquelle sont évoqués les rêves que ce dernier n'a pu réaliser pour sa famille. Désormais, c'est le narrateur qui se charge d'accomplir cette lourde tâche :

(...) veille sur les miens, prodigue à mes enfants assistance et conseils et, de grâce, fais-leur éviter, dans la mesure du possible, l'épreuve du voyage. Qu'ils reçoivent une éducation ordinaire et plus tard fasse un métier utile (...) Qu'ils grandissent pourtant s'imprégnant de l'air du pays, de ses senteurs, de ses couleurs, qu'ils apprennent son histoire, retiennent le visage de ses habitants, qu'ils connaissent les crues du Nil, les saisons de semaines et de moissons ! (...) La sagesse voudrait que je demeure dans ce village. Mais dans mon âme, dans mon sang battent des choses obscures qui me laissent miroiter des régions lointaines que je ne peux faire semblant d'ignorer. Et quel malheur si, même à l'un de mes fils, j'avais transmis le germe de l'errance ! (Salih, 1967 : 70-71).

C'est ainsi que, pris dans ce pesant héritage, lors de sa découverte de la chambre, le narrateur exprime une sensation d'effroi teinté de malaise car, en se regardant dans le miroir, il voit apparaître le visage de Moustafa Saïd<sup>4</sup> : « Et de l'ombre, sortit un visage sévère et maussade. Je le reconnaissais mais n'arrivais pas à l'identifier. J'avais vers lui poussé par la haine. C'était mon rival Moustafa Saïd » (Salih, 1967 : 137).

Dans une démarche véritablement obsessionnelle, le personnage-narrateur se lance dans une enquête dans l'espoir de déceler la vraie identité de Moustafa Saïd, surtout après que celui-ci a récité un poème en anglais. Il est subjugué par l'étrangeté du personnage nouvellement installé au village. Cela va jusqu'à l'identification, le rapprochant de sa propre identité, par opposition à celle des villageois illettrés, comme l'atteste d'ailleurs la scène du miroir. Ce miroir est le premier élément que le narrateur aperçoit dans la chambre restée longtemps fermée, mystère scellé qui intrigue aussi bien le narrateur que Hasna la veuve convoitée de tous les hommes du village. Le miroir et la lettre-testament écrite par Moustafa au narrateur font penser aux miroirs des princes, genre littéraire persan composé de préceptes et de dogmes servant de modèle pour la bonne gouvernance des souverains. Parlant des aires culturelles dans le monde iranien,

---

<sup>4</sup> Le narrateur de Tayeb Salih rappelle Trelkovsky qui devient paranoïaque, à cause de ses interminables identifications à Simone Choule, l'ancienne locataire qui s'est suicidée dans le même appartement (Roman Polansky, Isabelle Adjani, Roman Polanski, *Le Locataire*, France, 1976, drame, 125 mn).

Denise Aigle explique : « Les miroirs des princes ont été très populaires dans le monde iranien. La littérature morale d'expression persane prend la forme de recueils de conseils, (persan *andarz*, *pand* ; arabe, *nṣīḥah*) (...) » (Aigle, 2007 : 17-44). En effet, contrairement à la version traduite, dans la version arabe, la lettre-testament de Moustafa Saïd met l'accent sur l'acte de conseiller en usant du vocable *nṣīḥah*, conseil : « *an tkūna 'aūnā, wa muṣīrā, wa nṣīḥā liwaldāi* » (al-ṭīb ṣālḥ, 1967 : 69) demande le héros au narrateur. La scène qui clôt le roman illustre par ailleurs l'ambiguïté du personnage-narrateur et met au grand jour sa dualité avec Moustafa Saïd. Le lecteur ne sait pas s'il est face à une scène onirique ou si ce personnage est victime d'une hallucination qui confine au cauchemar. D'ailleurs, la hâte de ce dernier pour tenter de se noyer dans le Nil fait écho au suicide de son alter ego dans ce même fleuve qui lui avait jadis servi de motif dans ses entreprises de séduction à Londres. Comme pour s'absoudre du meurtre de sa femme anglaise, Moustafa se dirige volontairement vers le piège dont il avait usé pour les femmes londoniennes : « une zone de vent humide et frais émane du fleuve comme une demi vérité traversant la canicule du désert (...) » (Salih, 1967 : 73). La mort du héros vient donc après sa confession dans la lettre et sa purification dans les eaux du Nil. C'est une mort attendue et à laquelle il s'est préparé. Or, quand bien même le narrateur exprime son besoin de quitter le village après y être retourné, il n'annonce en aucun cas son envie de mourir, contrairement à Moustafa : « ma place n'est pas ici. Pourquoi ne bouclais-je pas ma valise ? Rien n'émeut ces gens-là » (Salih, 1967 : 132). On sait que jusque-là les deux personnages rivaux ont pratiquement le même statut social : ils sont les seuls instruits parmi les villageois et ont vécu dans le même espace européen loin de la ruralité meurtrie par les traditions archaïques. Toutefois, on peut dire que le poids de l'exil n'est senti que par Moustafa.

### **L'exil intérieur ou l'ombre de Moustapha Saïd**

À l'entame du roman, on apprend que l'enfance de Moustafa explique son absence d'attachement à l'espace où il a vécu : orphelin de père, il a été élevé par une mère cruelle et souvent absente. Il y a donc une nécessité de partir : « vers quel but ? [Il] l'ignorai[t] » (Salih, 1967 : 31). Ainsi, dans le roman de Tayeb Salih, la perception de l'espace forme un contraste saisissant : à son retour au Soudan, le héros étouffe constamment dans une géographie meurtrie et aride. Au contraire, son passé londonien décrit un espace souvent sublimé, voire érotisé, notamment à travers la forte correspondance lyrique entre le personnage et le paysage. Le lecteur ne distingue quasiment pas le corps de l'espace, tant ils paraissent en osmose, contrairement à l'image qu'il peut avoir d'un héros étouffé par

la chaleur et souffrant sur les routes d'une géographie soudanaise sommaire. Au contraire, une prolepse évoque le narrateur effectuant en Europe un véritable travail de mémoire fondé sur la géographie de son village<sup>5</sup>, lequel laisse une place primordiale à l'imagination, notamment dans la référence aux différentes atmosphères du temps qui passe. Ce soliloque, forme ainsi une synesthésie quasi onirique :

Mes pensées secrètes étaient pour le village qui ne quittait point mon imagination, où que je me tournais. À Londres, en été après l'orage, je pouvais sentir l'odeur de mon village. Dans des instants dérobés, juste avant le crépuscule, tel village s'imposait à ma vision. Des bruits étrangers, des voix, les soirs de fatigue ou bien au petit matin, me parvenaient comme des voix familières. Je suis sûrement de la race des oiseaux sédentaires (Salih, 1967 : 56).

On remarque que le personnage-narrateur de Salih est hanté par l'image de la maison protectrice, celle-ci faisant penser indubitablement au « nid » de Bachelard. Espace de sécurité et d'accueil chaleureux qui transpose le sentiment de bien-être. Aussi la prédominance de l'esthétique paysagère chez Salih souligne-t-elle la place considérable de l'espace dans le parcours initiatique et reflète significativement le lien étroit de ce dernier avec les personnages : « L'espace lui-même et ce qui occupe l'espace tendent à s'identifier, à avoir la même puissance » (Guattari, Deleuze, 1980 : 609). Par ailleurs, l'échec de la quête individuelle de Moustafa l'amène à s'imprégner de sa nouvelle géographie en cultivant la terre, dans l'espoir de retrouver un équilibre ou, du moins, un sens à sa vie. Concernant le narrateur, on peut constater que sa quête est, dans un premier temps, vouée à l'échec, dans la mesure où la vénération des villageois pour Moustafa le rend quelque peu étranger dans son propre village. Néanmoins, on assiste à un revirement avec son refus de mourir dont témoigne son appel « au secours ! » (Salih, 1967 : 176) inattendu face à la peur de la noyade. Cela lui permet de regagner son statut d'enfant prodigue au sein du village, mais surtout de continuer à vivre et de prendre enfin en charge la narration. Ainsi par sa délivrance, le narrateur enfouit Moustafa en lui et met fin au cauchemar qu'il vivait :

Ce fut l'instant de la sortie du cauchemar (...) Mon esprit retrouva sa lucidité et je pouvais définir ma relation avec l'eau (...) Je pensais qu'à mourir maintenant je serais mort comme j'étais né, sans que je l'eusse voulu. Tout le long de ma vie, je n'avais jamais choisi, ni décidé. Mais je décide désormais de choisir la vie. Je vivrai car il y a de rares personnes avec qui je voudrais rester plus longtemps possible. J'ai aussi des devoirs que je dois

---

<sup>5</sup> L'image du paysage qui se redessine dans la mémoire de celui qui se déplace se rattache à la théorie de Deleuze et Guattari selon laquelle l'individu « ne se déterritorialise jamais seul, mais à deux termes au moins, main-objet d'usage, bouche-sein, visage-paysage » (Deleuze, Guattari, 1980 : 214).

accomplir. Il ne m'intéresse pas de savoir si la vie a un sens, ou pas. Et s'il m'était impossible de pardonner, je tâcherai d'oublier. Je vivrai d'énergie et d'astuce. Je m'efforçai avec peine de remuer bras et jambes jusqu'à surnager. Et de tout le reste de mon énergie, je hurlai, comme le comédien sur la scène : 'Au secours ! Au secours !' (Salih, 1967 : 171-172).

En outre, avant de découvrir le secret de la chambre rouge, le narrateur, dans un sentiment de malaise, presque de peur, s'adresse aux lecteurs reniant, ou du moins, voulant dissimuler son envoutement pour l'étrangeté de Moustafa : « mais j'espère, Messieurs qu'il ne vous vienne pas à l'esprit l'idée que Moustafa Saïd est devenu pour moi une obsession qui m'accompagne dans mes voyages et mon repos. Des mois passaient sans qu'il émergeât dans mon esprit » (Salih, 1967 : 66). Cependant, après la fin de l'enquête et la chute du héros, le narrateur est enfin en position de force. Établissant toujours une connivence avec le lecteur, il lui annonce sa victoire sur son rival désormais mort : « ainsi devait finir notre héros. Cette mort obéissait-elle vraiment à ses désirs ? N'aurait-il pas préféré mourir au Nord, à l'Extrême-Nord ! » (Salih, 1967 : 71). On relève ici l'ironie du narrateur qui se met en position de commentateur qui surplombe et prend le lecteur à témoin de la chute de son rival. Il peut enfin affirmer son autonomie face à l'usurpateur longtemps installé à la place qui lui revenait de droit.

Ainsi la mort de Moustafa traduit-elle significativement son échec de façonner un espace idéal lequel sera accompli par le narrateur qui sera chargé de transmettre l'héritage de son rival à sa progéniture. L'inaboutissement de la quête de Moustafa fait de lui un anti héros, ou, du moins, peut-on le considérer comme tel, notamment à travers son statut de puissant et érudit auxquels il doit renoncer silencieusement pour mener une vie rurale. De fait, il mène un quotidien morose dans un espace qui ne correspond pas à ses aspirations, bien que les habitants du village l'aient accueilli et adopté, lui l'étranger. Il vit ainsi dans la banalité, où l'art et la littérature apportés de Londres n'ont pas de place : « ici nous n'avons pas besoin de poésie » (Salih, 1967 : 17) déclare-t-il au narrateur lors de leur première rencontre. Son apparence physique contribue également à sa descente aux enfers : le narrateur insiste sur la laideur de Moustafa lorsqu'il découvre son visage dans le miroir : « (...) Et de l'ombre, sortit un visage sévère et maussade. Je le reconnaissais mais n'arrivais pas à l'identifier. J'avançais vers lui poussé par la haine. C'était mon rival Moustafa Saïd » (Salih, 1967 : 135). L'androgynisme ainsi transformé en créature horrible rappelle le personnage de Dorian Gray. Comme ses contemporains anglophones, Tayeb Salih qui a vécu en Écosse a sans doute été influencé par Oscar Wilde, même si ce dernier ne figure pas parmi les références explicitées par la liste des écrivains découverts dans la bibliothèque de la chambre mystérieuse du héros.

L'oxymore dans l'onomastique est un autre aspect pouvant contribuer à la déchéance de ce dernier. De fait, Moustafa ou « l'Élu » en arabe, a certes été choisi comme le porte-parole des villageois grâce à sa sagesse et son savoir ; il a donc réussi à conquérir la vénération des gens, mais pas ceux qui ignoraient tout de son passé : ainsi on ne peut considérer qu'il soit véritablement l'Élu, surtout aux yeux du personnage-narrateur. Son deuxième nom Saïd ou « heureux » en arabe, illustre l'ambiguïté d'un personnage morne qui se sent dans l'obligation de vivre caché. Ce qualificatif permet donc de mesurer l'écart d'avec les villageois qu'il considère comme les vrais « heureux ».

En effet, dans la version arabe, Moustafa exprime dans sa lettre qu'il a tout fait dans l'espoir de retrouver le bonheur parmi les villageois, comme on peut le lire dans l'expression : « *m'a hu'lā' al-qūm al-su'adā'* » (al-ṭīb ṣāḥ, 1967 : 71) ; « avec ces gens heureux<sup>6</sup> ». Le qualificatif « *al-su'adā'* » est le pluriel irrégulier et défini de « *s'īd* », Saïd mais dans la traduction française, Abdelwahab Meddeb paraît recourir à une ellipse : « La sagesse voudrait que je demeure dans ce village » (Salih, 1967 : 71). Il semble omettre de mettre en valeur la thématique du bonheur régnant dans l'espace rural qui peut d'ailleurs traduire le mal être et expliquer la chute du héros « heureux ». Par ailleurs, contrairement à la version arabe, la version française minimise l'importance du secret sur son identité dans son suicide : « ma vie ne comporte ni conseils ni indications. La gêne qui en aurait autrement résulté est la principale raison de mon silence » (Salih, 1967 : 70). Son suicide est donc lié au fait qu'il ne peut supporter qu'on en sache davantage sur lui, tandis que la version arabe insiste sur le fait que c'est la trahison que constitue le mensonge qui est insupportable, son texte étant ainsi plus explicite. De fait, la version arabe met davantage en lumière les espaces de la découverte potentielle de son mensonge, hantise insupportable, minorée par la traduction française, comme on peut le lire : « *wa laūlāa idrākī an m'rifaha ahli al-qriah bmāḍī kān sī'ūqnī 'li mwāṣlahi al-ḥiāhi lmā kān ṭmah mubrr llktmān* » que l'on peut reprendre par : « il n'y aurait pas de raison pour garder le silence, si je n'étais pas sûr que mon secret allait m'empêcher de vivre parmi les villageois<sup>7</sup> ». Moustafa devient donc celui qui a, à la fois, honte et qui a peur de faire honte et, même s'il intériorise ce lourd, il ne peut s'empêcher de vivre une scène publique qui le rendrait déchu aux yeux du clan. La mort devient donc un besoin viscéral car l'« élu » ne peut rester longtemps dans l'usurpation après avoir levé le voile sur son identité au narrateur auquel il laisse le choix de garder ou de divulguer le secret : « à présent, je te délivre de ta promesse de ne rien révéler » (Salih, 1967 : 70). D'ailleurs,

---

<sup>6</sup> Traduction personnelle.

<sup>7</sup> Traduction personnelle.

après le suicide de Moustafa, « l'heureux », le bonheur qui régnait au village ne va-t-il pas se transformer en malheur après le suicide de sa veuve Hasna, suite à son viol par Wad Reyyes ?

En définitive, l'espace est lié à une affectivité malheureuse tant l'exil des protagonistes s'avère plus douloureux dans leur terre natale qu'en Europe ; « Le pathos des héros réside dans la perte de contact avec la solidité et la satisfaction terrestres : le retour chez soi est inconcevable » (Saïd, 2008 : 248). En cela, Moustafa Saïd et le narrateur dans *Saison de la migration vers le nord* demeurent des éternels insatisfaits qui n'arrivent plus à s'accoutumer avec les mœurs d'un village inhospitalier. Tayeb Salih fait la peinture d'un espace qui accepte certes l'évolution technologique dans l'ère postcoloniale mais qui demeure campé sur des traditions obsolètes, ce qui souligne par conséquent son éternelle fermeture. Il montre également la déviance des personnages dans une géographie effondrée et suggère que l'unique échappatoire serait l'égarément et l'erreur.

## **Bibliographie**

- AIGLE, Denise (2007). « La conception du pouvoir en islam. Miroirs des princes persans et théories sunnites (XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles) », *Perspectives médiévales*, n° 31, pp. 17-44.
- ANTONIOLI, Manola (2003). *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. Paris : L'Harmattan.
- BARTHES, Roland (1960). *Sur Racine*. Paris : Flammarion.
- DELEUZE, Gilles (1977). *Dialogues, avec Claire Parnet*. Paris : Flammarion.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1980). *Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- GLISSANT, Édouard (1990). *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard.
- POLANSKI, Roman (1976). *Le Locataire*, France.
- RAY, Alain, REY-DEBOVE, Josette, ROBERT, Paul (2016). *Le Petit Robert*, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Nouvelle édition du petit Robert de Paul Robert, millésime.
- SAÏD, Edward W (2008). *Réflexions sur l'exil et autres récits* [2000]. Trad. de l'américain par Charlotte Woilliez, Arles : Acte Sud.
- SALIH, Tayeb (1983). *Saison de la migration vers le Nord, Mawsim al-hiğrat " ilā al-šamāl*, [1966], Trad de l'arabe d'Abdelwahab Meddeb et Fadi Noun, Arles : Actes Sud.
- SASSO, Robert, VILLANI, Arnaud (2003). *Le Vocabulaire de Deleuze et Guattari*. Nice : Les Cahiers de Noesis.

VAILLANT, Alain (1996). *Le Corps en mouvement*. Saint-Étienne : Publication de l'Université.

WILDE, Oscar (1991). *Le Portrait de Dorian Gray, The Picture of Dorian Gray*. [1890], Trad de l'anglais de Georges Maurevert, Paris : Gallimard.

## **POUR UNE DÉFINITION DE L'EXIL D'APRÈS MILAN KUNDERA : La nostalgie ou l'ambiguïté de la mémoire d'un réfugié**

**ANA MARIA ALVES**  
IPB-ESE&CLLC- AVEIRO  
amalves@ipb.pt

**Résumé :** L'article propose une approche de Milan Kundera, auteur qui quitte Prague et se réfugie en France en 1975. Déchu de sa nationalité tchèque, il obtient la nationalité française en 1981 et commence à écrire en français à partir de 1995. Il devient l'un des plus célèbres écrivains émigrés de notre temps et développe dans son œuvre sa vision de l'exil. Notre propos est de dévoiler cette vision, cette notion de l'exil, de la mémoire, de l'émigration « l'un des phénomènes les plus étranges de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle » (Kundera 2003 : 22) comme le souligne Kundera dans *L'Ignorance*. Nous partirons d'écrits tels que *L'Insoutenable légèreté de l'être*, *La vie est ailleurs*, *Les testaments trahis*, *Une Rencontre*, *L'Ignorance* pour développer le thème ciblé tout en soulignant l'importance de la culture, qui rachète l'horreur de ses temps d'exil, « en la transsubstantiant en sagesse existentielle » (Kundera 1993 : 273).

**Mots-clés :** Kundera, exil, émigration, mémoire, nostalgie, littérature

**Abstract:** The article intends to present an approach to Milan Kundera, an author who leaves Prague and takes refuge in France in 1975. Stolen of his Czech nationality, he obtains the French nationality in 1981 and begins to write in French from 1995. He becomes one of the most renown writers who have migrated in our time and develops, in his work, his vision of the exile. Our aim is to unravel this vision, this notion of exile, memory, emigration as "one of the strangest phenomena of the second half of the 20th century" (Kundera 2003: 22), as Kundera points out in *L' Ignorance*. We will start with writings such as *L'Insoutenable légèreté de l'être*, *La vie est ailleurs*, *Les testaments trahis*, *Une Rencontre*, *L'Ignorance* in order to develop the theme while emphasizing the importance of culture, which redeems the horror of his days of exile, « by transubstantiating it into existential wisdom » (Kundera, 1993: 273).

**Keywords :** Kundera, exile, emigration, memory, literature

Qui vit à l'étranger marche dans un espace vide au-dessus de la terre sans le filet de protection que tend à tout être humain le pays qui est son propre pays, où il a sa famille, ses collègues, ses amis, et où il se fait comprendre sans peine dans la langue qu'il connaît depuis l'enfance (Kundera, 1984 : 116).

Partons de ce passage de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, où l'émigré est présenté comme un être en permanent équilibre tel un acrobate suspendu sur un fil. Image d'une légèreté qui devient insoutenable quand celle-ci est mise en contraste avec le manque de soutien qu'un filet de protection est censé donner. En outre, « la légèreté est insoutenable, certes, mais elle est aussi salvatrice » (Tallendier, 2011 : 55). Cette représentation fait allusion au fardeau de la destinée de l'émigré ici comparée à la légèreté d'un acrobate qui se prépare « à une constante gymnastique entre sentiments de légèreté et de pesanteur cette dyade essentielle » (Aubron, 2011 : 83).

Autrement dit, en arrivant dans un pays d'accueil, l'étranger se trouve face à un sentiment intrinsèque de nostalgie par rapport à son pays d'origine car il sort de son cocon où la langue maternelle était reine pour se retrouver dans un univers anonyme, dans le vide, dans l'abîme, dans l'inconnu que la nouvelle langue représente. Julia Kristeva fait référence à ce déséquilibre entre une langue et l'autre, quand elle affirme :

ne pas parler sa langue maternelle. Habiter des sonorités, des logiques coupées de la mémoire (...) du sommeil aigre doux de l'enfance (...), ce langage d'autrefois [qui] se fane sans jamais vous quitter. Vous vous perfectionnez dans un autre instrument (...) vous pouvez devenir virtuose avec ce nouvel artifice. (...) Vous avez le sentiment que la nouvelle langue est votre résurrection (...). Mais l'illusion se déchire quand vous vous entendez (...) et que la mélodie de votre voix vous revient bizarre (Kristeva, 1998 : 27-28).

Il y a là le sentiment d'être autre, étranger à soi-même éprouvant le besoin de se réfugier dans le silence « silence non pas de colère qui bouscule les mots au bord de l'idée et de la bouche ; mais silence qui vide l'esprit » (Kristeva, 1998 : 29). Dans la découverte de cette nouvelle réalité, de cette nouvelle langue l'étranger déraciné ne ressent pas le besoin de : « parler à ceux qui croient avoir leurs propres pieds sur leur propre terre ? L'oreille ne s'ouvre aux désaccords que si le corps perd pied. Il faut un certain déséquilibre, un flottement sur quelque abîme pour entendre un désaccord. (...) quand l'étranger ne dit pas son désaccord, il s'enracine (...) dans son propre monde de rejeté » (*idem* : 30). Ce sentiment de rejeté renforce le sentiment de nostalgie du pays et de la langue maternelle que tous les étrangers ressentent lorsqu'ils sont bousculés et forcés à un recommencement, à un nouveau départ.

*Le Livre du Rire et de l'Oubli*, confirme ce sentiment de nostalgie comme un « état tourmentant né du spectacle de notre propre misère soudainement découvert » (Kundera, 1985 : 200). La nostalgie, comme le souligne Kundera dans *L'Ignorance* « n'éveille pas de souvenirs, elle se suffit à elle-même, à sa propre émotion, tout absorbée qu'elle est par sa seule souffrance ». (Kundera 2003 : 42). L'auteur réfléchit à l'étymologie du terme nostalgie tout en explorant les diverses traductions du concept qui s'adapte à tout être qui vie en situation d'émigré :

La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner. La majorité des Européens peuvent utiliser un mot d'origine grecque (*nostalgie, nostalgia*), puis d'autres mots ayant leurs racines dans la langue nationale : *añoranza*, disent les Espagnols; *saudade*, disent les Portugais. (...) En espagnol, *añoranza* vient du verbe *añorar*, avoir de la nostalgie, qui vient du catalan, *enyorar*, dérivé lui du mot latin *ignorare* (ignorer). Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. (Kundera, 2005 : 9-11)

Il s'agit d'un sentiment que notre écrivain, lui-même émigré, connaît par expérience vécue et qui s'abat sur lui ce qu'évoque bien *Le Livre du Rire et de l'Oubli*, premier roman qu'il écrit en exil. Par le biais d'une description autobiographique, il nous fait découvrir combien il souffre d'être séparé de ses amis « j'ai dans l'œil [dit-il] une larme qui, semblable à la lentille d'un télescope, me rend plus proches leurs visages » (Kundera, 1978 : 210-11).

Cet extrait montre que les souvenirs qu'il retient dans sa mémoire sont encore à la distance d'un regard télescopique dans son passé récent. Cependant, il a conscience que ses souvenirs tendent à s'éloigner, à se dissiper, à disparaître. La grande idée de Kundera, par ailleurs renforcée dans son essai intitulé *Rideau*, est de suggérer que l'oubli et la mémoire sont « deux forces qui se mettent immédiatement à l'œuvre et coopèrent : la force de l'oubli (qui efface) et la force de la mémoire (qui transforme) » (Kundera, 2005 : 181).

L'ambiguïté que nous retrouvons dans ce rapport de forces, mémoire/oubli est un phénomène qui se reproduit inévitablement chez un émigré qui souffre de l'éloignement provoqué par l'exil.

Cet exil, selon Monique Selz, (Selz 2002 : 115-125), peut être interprété sous différents angles qui impliqueraient des situations différentes dans leurs problématiques et leurs effets. D'après elle, l'exil peut être territorial/géographique, contraint, provoqué par des circonstances liées à une situation politique ou économique, ou bien langagier. Cet exil peut aussi se révéler comme étant un exil identitaire, un exil choisi.

Pour Kundera, représentant de la résistance intellectuelle tchèque qui se positionne contre le système totalitaire, il s'agit d'un exil contraint vu qu'il se retrouve banni de l'univers littéraire, interdit de publication depuis le Printemps de Prague, et donc censuré. Il décide alors de prendre le chemin de l'exil en s'établissant en France. Il s'installe tout d'abord à Rennes pour occuper la chaire de Lettres à l'Université et, plus tard, à Paris où il vit naturalisé français depuis 1981. En 1995, il commence à écrire en français, devenant ainsi une voix migrante au sein de la littérature française actuelle.

C'est à travers cette voix migrante que nous découvrons, en 2009, dans son essai *Une rencontre*, sa position sur le thème de l'exil position qu'il n'a d'ailleurs jamais cachée. Il nous fait part d'une vision non-conformiste et lucide de l'exil, vision en affinité avec celle de Vera Linhartova, poétesse tchécoslovaque qu'il apprécie :

La seconde moitié du siècle passé a rendu tout le monde extrêmement sensible au destin des gens chassés de leur pays. Cette sensibilité compatissante a embrumé le problème de l'exil d'un moralisme larmoyant et a occulté le caractère concret de la vie de l'exilé qui a su souvent transformer son bannissement en un départ libérateur « vers un ailleurs, inconnu par définition, ouvert à toute les possibilités » (Kundera, 2009 : 123).

Dans les paroles de l'auteur, le concept d'exil tout d'abord perçu en tant que déracinement, errance, souffrance conçue sous la forme dramatique du départ vers la terre promise, peut devenir libérateur, lumineux ouvrant « des horizons insoupçonné » (Kundera, 1987 : 151).

L'auteur est convaincu que l'« on ne peut plus parler de l'exil comme on en parlait jusqu'ici » (Kundera, 2009 : 125). Cette idée est renforcée par les propos de François Tallendier qui soutient que « l'exil est chez Kundera une valeur ambiguë, à la fois drame et salut » (Tallendier, 2011 : 55).

A l'instar de Kundera, nous pouvons ici rappeler les paroles de Trigano qui défend lui aussi que nous devons, « apprendre à voir l'exil comme un choix libre, un projet créatif que l'homme fait dans la condition de déracinée » (Trigano, 2001 : 31). Trigano ajoute à cette réflexion que « avec l'exil, un tournant radical est vécu : ou bien l'exilé se perd corps et biens avec la dislocation de la ronde de la transmission, ou bien il se fait commencement d'une transmission à venir, se haussant à la hauteur d'un héros, inaugurant une histoire nouvelle (*idem* : 14-15).

C'est ce que Kundera propose : - inaugurer une histoire nouvelle, une nouvelle conception de l'exil. Conception qui l'amène à découvrir son état récent d'émigré et à rechercher un nouvel imaginaire qu'il reproduit dans ses romans dans la langue de son

pays d'accueil. Dans une interview accordée au *Journal de Genève*, daté du 18 janvier 1998, Kundera avoue ce que signifie pour lui écrire en français :

Quand je parle tchèque, les mots sortent tout seuls, sans aucun effort, peut-être même (voilà l'envers de toute facilité) sans ma pleine présence d'esprit. Quand je parle français, rien n'est facile, aucun automatisme verbal ne me vient en aide. (...) Le français ne remplacera jamais la langue de mes origines ; c'est la langue de ma passion (...) Moins la langue française m'aime et plus elle me passionne.

D'après François Ricard, autre critique de l'œuvre de l'écrivain, « le tchèque a beau faire place au français, le style de Kundera, lui, demeure inchangé ». Dans sa postface à *L'Ignorance* (Kundera, 2003 : 233), il ajoute que « le lecteur familier du Kundera tchèque se sent d'emblée chez lui en abordant le Kundera français : c'est la même « voix », la même « méthode », le même « univers esthétique » (*ibidem*).

Le dialogue entre langues et cultures est posé par l'auteur qui se permet une écriture en français montrant de la sorte que son imaginaire est libre, souple, translinguistique, transculturel. « La notion même de patrie », dit-il dans son roman *L'Ignorance*, « le sens noble et sentimental de ce mot, est liée à la relative brièveté de notre vie qui nous procure trop peu de temps pour que nous nous attachions à un autre pays, à d'autres pays, à d'autres langues » (Kundera 2003 : 139-140). Il s'agit en quelque sorte d'un passage éphémère auquel nous ne devons pas nous attacher, laissant une ouverture à d'autres possibilités, à d'autres découvertes et à d'autres aventures préservant « l'espace de liberté et l'Ouvert des multiples possibles » (Dufresnois, 1996 : 44).

Ce thème de l'exil – ou de l'émigration se retrouve dans toute l'œuvre. Dans *Les Testaments trahis*, Kundera définit le terme émigration comme un « séjour forcé à l'étranger pour celui qui considère son pays natal comme sa seule patrie » (Kundera, 1993 : 117). Toutefois, l'émigration peut aussi, d'après lui, être envisagé comme un nouvel espace de liberté, un nouvel horizon d'opportunités car elle se « prolonge et une nouvelle fidélité est en train de naître, celle au pays adopté » (*ibidem*). Le pays d'adoption permet alors d'exister à nouveau et d'après l'auteur « l'existence est le champ de possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. (...) Exister, cela veut dire : être-dans-le-monde. Il faut donc comprendre (...) son monde comme possibilités » (Kundera, 1986 : 57).

Dans son cas, son pays d'adoption lui a permis la légitimation artistique. Son œuvre est connue et reconnue par le monde médiatique. Monde qu'il abomine à cause de l'ampleur des commentaires véhiculés par la presse autour des raisons qui l'ont amené à

s'exiler. C'est pourquoi à partir de 1985, il n'accorde plus d'entretiens acceptant seulement de répondre aux questions par écrit. Cette dernière interview donnée à Bernard Pivot montre combien la mésentente entre Kundera et les médias était remplie de mépris :

L'esprit des médias est contraire à celui de la culture (...); la culture est basée sur l'individu, les médias mènent vers l'uniformité; la culture éclaire la complexité des choses, les médias les simplifient; la culture n'est qu'une longue interrogation, les médias ont une réponse rapide à tout; la culture est la gardienne de la mémoire, les médias sont chasseurs de l'actualité (Kundera, cité dans Pivot, 1985 : 484-488).

Dès lors, Kundera sépare les circonstances de sa vie personnelle de son statut de romancier et se tient à l'écart des grands événements du monde littéraire et des médias. Il affirme d'ailleurs dans *Les Testaments trahis* : « Il y a des choses qu'on ne peut que taire » (Kundera, 1993 : 116).

Prenant un recul sur ce monde, repli, bien des fois nécessaire aux écrivains migrants, il trouve refuge dans ses romans où les thèmes se centrent sur la question essentielle de toute son œuvre, explicitée dans *Les testaments trahis* : « Combien de temps l'homme reste-t-il identique à lui-même ? » (Kundera, 1993 : 116), aspect souligné par François Ricard dans sa postface à *L'Ignorance* : « que devient l'existence humaine dans le piège de l'émigration ? Ou mieux encore : que devient l'existence quand l'homme a cessé de vivre dans un monde qu'il peut considérer et aimer comme sa patrie ? » (Kundera, 2003 : 231).

Ricard ajoute à sa réflexion cette dernière question : « Se peut-il que l'exilé soit un homme en paix ? (...) que le désir du retour au pays natal ne soit pas pour lui un désir mais une obligation, un fardeau plutôt qu'une attente ? » (*idem* : 227).

Les personnages kundériens se débattent face à ces questions existentielles et tentent de les comprendre. Comme le souligne Ana Paula Coutinho « ses personnages présentent, en règle générale, des caractéristiques qui les rapprochent plus de tous ceux qui ont dû fuir les régimes totalitaires que des émigrés à proprement parler qui, pour des motifs historiques et économiques, se sont vus obligés de se déplacer, massivement, vers les pays plus riches et plus prospères » (Coutinho, 2006 : 100).

Prenant comme exemple le dixième roman de Kundera *L'Ignorance*, nous pouvons observer que l'auteur met en scène deux émigrés tchèques qui avaient fui la Tchécoslovaquie après l'intervention russe de 1968. Ces deux personnages sont ici représentés par Irena qui s'était établie à Paris et Josef qui avait fait route vers le Danemark où il s'y était installé. Ils ont construit, tous les deux, une vie et une identité

nouvelles. Après vingt ans d'exil, ils reviennent à Prague et ressentent une étrangeté profonde face à cette nouvelle ville. Ils s'interrogent sur la question du retour. Ils se demandent si cette nostalgie du retour au pays natal - nostalgie conçue traditionnellement par les émigrés comme rêve ou même paradis où se déploie un « parfum incommunicable (...) [une] essence immatérielle » (Kundera 2003 : 37) - ne serait pas un leurre.

[Irena] avait toujours considéré comme une évidence que son émigration était un malheur. Mais, se demande-t-elle en cet instant, n'était-ce pas plutôt une illusion de malheur, une illusion suggérée par la façon dont tout le monde perçoit un émigré ? Ne lisait-elle pas sa propre vie d'après un mode d'emploi que les autres avaient glissé entre ses mains ? Et elle se dit que son émigration, bien qu'imposée de l'extérieur, contre sa volonté, était peut-être, à son insu, la meilleure issue à sa vie. Les forces implacables de l'Histoire qui avaient attenté à sa liberté l'avaient rendue libre. (Kundera, 2003 : 30)

Irena se sent effectivement libre, mais dès son retour à Prague, elle s'aperçoit que son passé avait été dépouillé, devenu inconnaissable, impénétrable. Josef, de son côté, ressent la même chose. Irena et Josef prennent, tous deux, tristement conscience que leur passé est enseveli à jamais. Aucune référence géographique ne correspond à leur souvenir, la ville est transformée. Aucun proche, aucun ami ne désire revisiter le passé lointain avec eux et plus étrange encore personne ne se montre intéressé par leur expérience d'une séparation de vingt ans vécue ailleurs. L'indifférence, le détachement de leurs proches est monstrueux et tout à fait douloureux pour nos deux personnages.

Après avoir rencontré ses vieilles amies à Prague Irena avoue que « c'était une conversation bizarre : moi, j'avais oublié qui elles avaient été ; et elles ne s'intéressaient pas à ce que je suis devenue. (...) Les gens ne s'intéressent pas les uns aux autres, et c'est normal » (*idem* : 192-193). Irena prend conscience que le temps a coupé les liens. Douloureuse vérité qui la pousse à retourner à Paris reprenant, de la sorte, le chemin de l'exil.

Plus pénible encore est de découvrir, comme le souligne le protagoniste Josef, que la langue maternelle est devenue étrangère à l'ouïe. Cette remarque est soutenue à l'instant où Josef quitte Prague, au moment précis où « il entendait parler tchèque et [prenait conscience que] c'était de nouveau, monotone et désagréablement blasé, [et qu'il s'agissait d'] une langue inconnue » (*idem* : 223). Non seulement Josef ne s'identifie plus avec sa langue maternelle, mais encore il s'aperçoit, après que son frère lui ait remis son journal de lycéen retrouvé dans sa maison natale, que la personne qui y est décrite ne lui correspond plus : « pendant son absence, un balai invisible était passé sur le paysage de

sa jeunesse, effaçant tout ce qui lui était familier; le face-à-face auquel il s'était attendu n'avait pas eu lieu » (*idem* : 63). Cette expérience amène Josef à prendre conscience qu'il n'appartient plus à ces lieux : « il n'éprouve aucune affection pour ce passé qui, impuissamment, transparait ; aucune envie de retour ; rien que légère réserve : détachement » (*idem* : 87). Aucun regret, aucun sentiment de nostalgie n'est ressenti par Josef, d'ailleurs, d'après lui, « l'insuffisance de nostalgie est (...) la preuve du peu de valeur de sa vie passée » (*ibidem*). Josef a nettement conscience que sa mémoire ne lui joue pas un tour, elle ne lui « offrait (...) rien de ce qui pouvait lui rendre chère sa vie dans son pays, il a franchi la frontière d'un pas leste et sans regret » (*idem* : 89) vers son Danemark adoptif là « où il se sent plus léger, plus libre » (*ibidem*).

Il nous paraît important de souligner que la déception de ces deux émigrés est absolument réelle, l'imaginaire du retour, « énigme même de [la] condition moderne, (...) qui hante les exilés » (*idem* : 231) est complètement bouleversé et devenu impossible. Les personnages de *L'Ignorance* ont conscience que s'ils revenaient s'installer dans leur Bohême natale, devenu la République tchèque, on leur demanderait d'effacer vingt ans de vie.

Évoquant la condition d'émigré, Kundera soutient, une fois encore, « la relativité essentielle des choses humaines » (Kundera, 1986 : 18), l'imperfection, la limitation, la fragilité de l'idée préétablie qui découle du sentiment d'appartenance au pays natal. Il constate, de la sorte, le manque de justesse qui résulte de l'ignorance ou bien de l'hypocrisie que ce sentiment peut provoquer dans la vie de l'exilé.

Cette fausseté de l'inévitable retour au pays natal est renforcée par Kundera, tout au long du récit, lorsqu'il fait allusion à la figure d'Ulysse, premier héros de la littérature occidentale, héros de la nostalgie. Dans l'article « Jeux de l'exil et du hasard », Guy Scarpetta, considère que Kundera sollicite cette référence non « par souci d'inscrire ce qu'il écrit dans une tradition, mais surtout pour établir un jeu de *contrepoints culturels* propres à éclairer la fiction qu'il déploie. Ulysse, au fond, n'aurait-il pas mieux fait de demeurer auprès de Calypso, plutôt que de s'en retourner à Ithaque, où nul ne le reconnaît ? » (Scarpetta, 2003).

Une telle hypocrisie, un tel sentiment de déception ressentie par ces deux émigrés, Irina et Josef, ne serait-il pas partagé par Ulysse qui, comme le révèle l'auteur de *L'Ignorance*, « Pendant vingt ans (...) n'avait pensé qu'à son retour. Mais une fois rentré, il comprit, étonné, que sa vie, l'essence même de sa vie, son centre, son trésor, se trouvait hors d'Ithaque, dans les vingt ans de son errance. Et ce trésor, il l'avait perdu » (Kundera, 2003 : 42-43) ? En évoquant Ulysse, Kundera se demande si nous ne devrions

pas réécrire le mythe homérique et le substituer par le mythe moderne de l'émigré européen du XXI<sup>e</sup> siècle.

Cette réflexion est clairement posée par l'auteur dans *L'Ignorance* quand il se demande si « *L'Odyssée* serait-elle concevable de nos jours et (...) l'épopée du retour appartient-elle encore à notre époque » (*idem* : 65).

Comme le montre bien Scarpetta, l'intention de Kundera est d'évoquer « le paradoxal bonheur de l'exil, sa fécondité insoupçonnée » (Scarpetta, 2011 : 59) son interprétation multiple.

Dans *L'Ignorance*, roman de l'impossible retour, que nous avons ici pris comme exemple, l'idée n'est pas d'« illustrer des thèses préétablies, ou de transmettre un message, mais à l'inverse de déstabiliser nos certitudes (...) d'explorer dans l'expérience humaine des zones de paradoxe, d'indécision, d'ambiguïté » (*ibidem*). Prenant comme *leitmotiv* le piège de l'émigration, Kundera dépasse sa pensée sur l'exil pour se pencher sur le paradoxe de l'existence humaine sur ce qu'elle « a d'essentiellement inacceptable. » (Kundera, 1984 : 357). L'auteur met en évidence que « la seule chose qui nous reste face à cette inéluctable défaite qu'on appelle la vie est d'essayer de la comprendre » (Kundera, 2005 : 23). Kundera cherche donc à rendre compte de la complexité de la vie et de l'expérience de l'émigré tout en dévoilant son expérience d'écrivain migrant, tout en posant un regard pénétrant sur le monde, sur la diversité culturelle d'une Europe moderne.

## **Bibliographie**

AUBRON, Hervé (2011). « Le kitsch universel », *Magazine Littéraire*, n° 507, avril 2011, p. 83.

COUTINHO, Ana Paula (2006). « L'Arithmétique de l'Emigration selon Milan Kundera » <URL : <http://www.apef.org.pt/actas2006/AM122006.pdf>>

DUFRESNOIS H., MIGUEL C. (1996). *La Quête ou pratique de l'exil*. Paris : L'Harmattan. *Journal de Genève*, 18 janvier 1996.

KRISTEVA, Julia, (1998). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard.

KUNDERA, Milan (1984). *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Paris : Gallimard, Coll. Folio.

KUNDERA, Milan (1985). *Le Livre du Rire et de l'Oubli*. Paris : Gallimard, Coll. Folio [1e éd. 1978].

KUNDERA, Milan (1986). *L'Art du Roman*. Paris : Gallimard.

KUNDERA, Milan (1987). *La Vie est ailleurs*. Paris : Gallimard, Coll. Folio.

- KUNDERA, Milan (1993). *Les Testaments trahis*. Paris : Gallimard, Coll. Folio.
- KUNDERA, Milan (2005). *L'Ignorance* (Postface de François Ricard). Paris : Gallimard [1e éd. française 2003].
- KUNDERA, Milan (2005). *Le Rideau*. Paris : Gallimard.
- KUNDERA, Milan (2009). *Une Rencontre* (essai, écrit en français; première édition). Paris : Gallimard.
- PIVOT, Bernard (1985). « Interview avec Milan Kundera », *Écrire, lire et en parler*. Paris : Éd. Robert Laffont.
- TALLENDIER, François (2011). « Le roman comme zone franche », *Magazine Littéraire*, n°507, avril 2011, pp. 54-55.
- TRIGANO, S. (2001). *Le Temps de l'exil*. Paris : Payot.
- SCARPETTA, Guy (2003). « Jeux de l'exil et du hasard ». <URL : <http://www.monde-diplomatique.fr/2003/05/SCARPETTA/10170>>.
- SCARPETTA, Guy (2011). « Absolument récalcitrant », *Magazine Littéraire*, n° 507, avril 2011, pp. 58-59.

## L'EXIL INTIME QUI NOUS FONDE

### Le langage humain qui rend possible l'identité narrative et littéraire

**ADELAIDE GREGORIO FINS**  
Université de Paris-Sorbonne  
Université de Coimbra  
[gains.adelaide@gmail.com](mailto:gains.adelaide@gmail.com)

**Résumé :** L'exil révèle la force du sujet qui refuse la violence et l'exilé est un sujet qui porte avec lui l'imaginaire coupable de l'abandon de la terre natale. À ce déplacement dans l'espace vient s'ajouter l'exil linguistique et culturel, qui touche la subjectivité et la représentation qu'un sujet peut avoir de son identité. Ainsi l'exil intime du sujet tient au fait du langage, il fonde son expérience subjective composée par la mélancolie et les traumatismes, car l'exilé c'est l'autre et cet autre, l'étranger, nous révèle à quel point nous sommes *étrangers à nous-mêmes*. Or, si Julia Kristeva représente l'exemple d'un exil réussi dans la langue, ses œuvres révèlent à travers la dimension psychanalytique le fait que le sujet moderne *manque au savoir*. Nous interrogeons ici à partir de Paul Ricoeur et de Martha Nussbaum le sens de la transmission humaine et langagière de ce sujet intime fait de sollicitude à travers la question de l'*identité narrative* et littéraire

**Mots-clés :** Exil, étranger, langage, identité narrative, altérité

**Abstract:** Exile reveals the strength of the subject who refuses violence. The exiled is a subject who carries the guilty imaginary of the abandonment of his native land. Not only is there an exile in space, but also a linguistic and cultural one, which affects the subjectivity and the representation that a subject can have of its own identity. This way, the intimate exile of the subject lies in the fact of language and founds his subjective experience composed by melancholy and trauma, for the exiled is the other and the other – or the stranger – shows us how much we are *alien to ourselves*. If Julia Kristeva is the example of a successful exile through language, the psychoanalytic dimension of her work highlights that knowledge cannot be complete, since it misses the specificity of the modern subject. Alongside Paul Ricoeur and Martha Nussbaum, this reflection questions the sense of the human and linguistic transmission of intimacy and solicitude through the question of narrative and literary identity.

**Keywords:** Exile, stranger, language, narrative identity, otherness

Ne te verrais-je plus que dans l'éternité ?  
Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

*Charles Baudelaire*

Dans le passage de la société close à la société ouverte, à travers les formes traditionnelles du voyage (exploration puis tourisme), ainsi que dans les déplacements plus ou moins contraints (exil imposé ou volontaire, immigration), nous sommes tous embarqués comme Ulysse (*L'Odyssée*) dans ce pari absolu de pouvoir un jour jouir du privilège de retourner à la maison. Mais cette traversée entre les frontières, entre les langues et les cultures, entre l'origine et la destination, n'est-elle pas avant toute faite d'abandon, d'arrachement violent à un espace-temps bien localisé, de brouillage des identités, puisque les sujets placés dans la marge, hors de l'histoire et de l'ordre communautaire, éprouvent le sentiment d'être dans un monde sans monde ? Tout exil n'est-il pas au fond une forme d'errance ?

Qu'est-ce que la littérature, la philosophie et la psychanalyse peuvent nous dire de l'exil, de l'errance et de l'évasion ? Sont-ils en mesure d'offrir un asile dans le langage et dans les mots ? Un lieu indissociable du temps ? Une altérité ? Un horizon éthique ?

L'époque moderne, celle de l'ère de la mondialisation et de la globalisation, légitime plus que jamais un imaginaire de la circulation et de la fluidité, où les subjectivités et les entités collectives suivent des profondes mutations et les journaux témoignent tous les jours du malaise des nations heurtées par les grands flux migratoires ; un désarroi identitaire des étrangers et des exilés, mais aussi un malaise au niveau des nationaux qui les accueillent, car l'étranger est très souvent défini de façon négative. Il est celui qui « ne fait pas partie », celui qui « n'en est pas », celui qui est confondu avec l'ennemi, celui qui suscite souvent une menace, créant très souvent du rejet. Alors, l'étranger, qui fut l'ennemi dans les sociétés primitives, peut-il disparaître dans les sociétés modernes ?

L'incidence de l'exil sur les sujets fait penser à la métamorphose qu'entraîne le déracinement, excluant un avant et un là-bas, pour introduire un après et un ailleurs, particularité d'être « autre », comme l'atteste la figure de l'étranger qui malheureusement peut perdre le sens du collectif et le mode d'appartenance avec lui-même et avec le monde qui l'entoure. Cette métamorphose comporte un legs mélancolique, une crise générale du sujet et du sens, ainsi qu'un éclatement identitaire que nous interrogerons plus loin à l'aide des outils littéraires, philosophiques et

psychanalytiques permettant de comprendre la nature singulière, langagière et narrative de l'être humain. Cependant, si l'exil et l'émigration ont pour événement initial l'arrachement violent, ils constituent des modalités possibles du déplacement du « soi » à l'autre. En effet, le sujet garde dans la mémoire les souvenirs perdus d'avant et à travers la tension mélancolique, son imaginaire interrogera sans cesse son identité et son appartenance à travers un dialogue de forme élargie entre le présent avec le vécu passé, afin d'assurer la présence d'un « soi » vivant. Nous comprenons alors que si l'exil est une perte, l'errance est un abandon où l'étranger suit une ligne de fuite qui ne se soucie de rien, une désorientation qui ne sait jamais où elle va parce qu'une blessure secrète, souvent inconnue de lui-même, le propulse dans l'errance. Rivé à cet ailleurs inabordable, l'étranger errant est prêt à fuir dans un pays qui n'existe pas mais qu'il porte dans son rêve, tout comme cette identité précaire et aliénée qui le conduit à l'oubli de soi, du monde et de l'histoire. Or, cette première distinction nous permet par ailleurs de tracer deux sortes d'exils : l'exil précaire et silencieux des étrangers errants d'un côté, l'exil réussi du langage et de l'imaginaire que nous analyserons plus loin de l'autre.

Effectivement, la présence de cet « autre » étranger n'a-t-elle pas une influence positive sur la langue elle-même enrichie des mots et d'expressions empruntés, ainsi que sur nos idées et nos mœurs ? Notre but dans cette analyse sera donc de démontrer que la présence de cet « autre » étranger est chargée de positivité. En effet, cet exil réussi lui permet à la fois un élargissement culturel à travers la découverte et l'apport d'expériences différentes des siennes. Par ailleurs, nous sommes tous conduits avec cet « autre » étranger à développer notre esprit critique, puisque ensemble nous sommes obligés de réviser nos positions et nos préjugés conduisant l'ensemble dans un élan de progrès et de formation morale, aussi bien par la connaissance de soi qu'à travers le dépaysement langagier, ce qui nous aide à imaginer l'apport des langues et du langage dans notre formation tant nécessaires à la compréhension d'autrui et au respect de l'autre et de ses différences.

En quittant notre langue maternelle, nous sommes tous des exilés, des errants qui doivent se déplacer pour apprendre et trouver un lieu, un habitat dans une autre langue, laquelle doit permettre de sortir de l'errance. Chaque être parlant porte le lot du premier niveau d'exil. Il s'agit de l'exil intime qui nous a rendus « étrangers à nous-mêmes » et qui tient au fait du langage. L'exil intime est universel, mais il ne se réalise pas toujours avec la même réussite. Il y a ceux pour lesquels l'exil est réussi, comme c'est

le cas de l'écrivaine et psychanalyste Julia Kristeva<sup>1</sup>, auteur de *Soleil noir ; Dépression et mélancolie* (1987) ; *Les Chinoises* (1974) ; *Étrangers à nous-mêmes* (1988), dont nous analyserons le travail pour comprendre la problématique de l'exil dans ses dimensions historiques, politiques, de transmission du langage et des langues dans leurs diversité.

Nous examinerons dans un premier temps la contribution de Kristeva à l'éthique à travers le dialogue que ses œuvres entretiennent avec deux pensées philosophiques, celle de Paul Ricœur et de Martha Nussbaum, qui postulent le fait que l'imaginaire dans la littérature produit un « libre jeu des possibilités » et des nouvelles manières d'être au monde, tout en formant un lieu où s'engendrent des émotions et des représentations propices à inspirer des créations fondamentales en vue d'un exil intime réussi. Ainsi l'identité narrative et littéraire dont nous parlent ces deux philosophes cultive les qualités de perception et de jugement moral essentielles pour assurer la circulation de l'exil intime couvert de sollicitude et de bienveillance pour soi-même et pour autrui.

Les œuvres de Kristeva mobilisent toute la pensée contemporaine, depuis le langage poétique, la psychanalyse, la linguistique et l'écriture romanesque, tout en évoquant l'expérience de l'exil et ce qu'implique le fait de prendre soin de cet « autre » étranger, celui qui est vulnérable. Dans *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (Kristeva, 1987), l'art littéraire et la cure analytique font cause commune, pour faire surgir des « mots et des images à partir du silence désespéré ». Kristeva fait appel aux récits littéraires de ceux qui ont affronté la douleur, la haine, l'exil : Nerval, Dostoïevski ou encore Duras, pour nous montrer à quel point l'écrivain qui vit l'étrangeté et nomme la vulnérabilité, peut aider le lecteur qui le lit en apportant des solutions au *soleil noir* qui l'habite. La création esthétique par l'imaginaire et la représentation à affaire à la mélancolie en vue d'une résurrection, elle porte une valeur thérapeutique proche de la cure psychanalytique, laquelle montre que, si l'exil est souffrance, il reste à le traverser pour le libérer de la souffrance. C'est en connaissance de cause que Kristeva parle du paradoxe de l'étranger dans son ouvrage *Étrangers à nous-mêmes* (Kristeva, 1988). Elle parle ici du « silence des polyglottes », d'exils, de meurtre de la langue maternelle, et plus largement de tout ce qui conduit les êtres humains à éprouver mélancolie. Cependant, nous dit-elle, cette mélancolie est aussi corrosive que féconde, puisqu'elle permet une renaissance. Ce récit nous invite à poser la question suivante : comment vivre avec les

---

<sup>1</sup> Julia Kristeva est née en 1941 en Bulgarie pays quelle quitte à 24 ans pour venir en France faire son doctorat sur le Nouveau Roman. Elle parle plusieurs langues, et on sait que pendant son enfance ses parents parlaient à table de littérature en langue française. D'où le nomadisme de Julia Kristeva, d'une langue à l'autre, d'un écrivain à l'autre, d'une créativité à l'autre. Cette ouverture à la culture va ouvrir sa pensée à l'altérité. Elle est devenue écrivaine, psychanalyste, sémioticienne. Par ailleurs, elle gardera toute sa vie un rapport privilégié à la littérature.

autres, sans rejeter ni commettre le mal, si nous ne nous reconnaissons pas comme « étrangers à soi-même » ?

Nous sommes donc invités à penser notre propre façon de vivre en étranger la condition humaine. Effectivement, le sentiment d'étrangeté littéraire, d'inquiétude, d'angoisse, de fragilité et de vulnérabilité, dans son essence la plus profonde, et comme indifférent aux mutations de la société et de l'histoire, a traversé les époques et nourrit toujours à l'heure actuelle les écrits de nombreux auteurs :

Tellement étrange, ce Meursault de Camus (*L'Étranger*, 1942), tellement anesthésié, privé d'émotions, déraciné de toutes passions, et sans aucune écorchure avec cela. On le prendrait facilement pour un « *border-line* » ou un « *faux-self* » (...) L'Étrangeté de l'Européen commence par son exil intérieur. Meursault est aussi – sinon plus – éloigné de ses conationaux que des Arabes (...) Les propos de Meursault portent le témoignage d'une distance intérieure : « je ne fais jamais un avec les hommes ni avec les choses, semble-t-il dire. Personne ne m'est proche, chaque mot est signe moins d'une chose que de ma méfiance envers les choses (Kristeva, 1988, rééd. 1991 : 39-43).

Kristeva retrace l'histoire des réactions face à la figure de l'étranger – de la Grèce antique des Danaïdes d'Eschyle jusqu'au monde contemporain, sans oublier des auteurs de la Renaissance comme Rabelais, Erasme ou Montaigne<sup>2</sup>, qui ont chacun médité avant nous le bonheur et le malheur de la vie étrangère. Il s'agit de comprendre le paradoxe qui est au cœur de notre conception politico-juridique de l'étranger : la conception humaniste, éthique et cosmopolite de l'étranger dialogue avec la discordance de la déclaration des Droits de l'homme et du citoyen de 1789, les Lumières françaises, le nationalisme romantique et sa dégénérescence dans le totalitarisme. Le récit décrit plus particulièrement des rejets subis par les étrangers entraînant dès lors un repli sur eux-mêmes. L'étranger fait toujours face à la haine et au rejet, sa différence finit ainsi par le rendre vulnérable. Cependant l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, où s'abîment la joie, la sympathie et l'entente. L'univers entier devient alors comme étranger, incompréhensible et hostile. Au cœur de ce livre, l'*inquiétante étrangeté* des hommes pose la question de savoir comment composer avec cette altérité, et ce qu'elle contient d'étrange, voire d'inquiétant :

L'étrange apparaît cette fois-ci comme une défense du moi désarmé : celui-ci se protège en substituant à l'image du double bienveillant qui suffisait auparavant à le protéger, une

---

<sup>2</sup> Montaigne, M., *Essais*, t. III, chap. 2, La Pléiade, p. 782. L'auteur nous rappelle que « chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition ».

image de double malveillant où il expulse la part de destruction qu'il ne peut contenir »  
(Kristeva, 1988, rééd. 1991 : 271).

Kristeva utilise la notion d'*inquiétante étrangeté* (Unheimlich) qu'elle emprunte à Freud (Freud, 1985), pour nous inviter à faire face aux réactions passionnelles qui suscitent l'étranger assimilé à l'étrange, où la peur de l'autre s'explique par le fait que la rencontre avec l'altérité nous renvoie à l'*étrangeté* qui est présente au cœur de nous-mêmes. En effet, le mot allemand *heimlich* signifie « familier », « secret », « caché », « ténébreux », « dissimulé ». Kristeva nous invite à admettre et à découvrir notre *troublante altérité*, à reconnaître notre *inquiétante étrangeté*, ce qui pourrait nous aider à ne pas rejeter l'étranger qui existe en nous et hors de nous, fait de mélancolie, afin d'ouvrir la voie à l'éthique. Ainsi l'expression *Étrangers à nous-mêmes* renvoie aussi bien aux pathologies psychiatriques qu'à la production artistique :

Étrange, en effet, la rencontre avec l'autre – que nous percevons par la vue, l'ouïe, l'odorat, mais n'« encadrons » pas par la conscience (...) Étrange aussi, cette expérience de l'abîme entre moi et l'autre qui me choque (...) Le choc de l'autre, l'identification du moi avec ce bon ou mauvais autre qui viole les limites fragiles du moi incertain, seraient donc à la source d'une inquiétante étrangeté dont l'aspect excessif, représenté en littérature, ne saurait caché la permanence dans la dynamique psychique 'normale' (Kristeva, 1988, rééd. 1991 : 276).

Cette notion montre bien que l'ouverture à l'étranger et à la pluralité des langues prend toute son importance, puisque nous sommes intrinsèquement des sujets de langage. À lire l'œuvre de Kristeva, nous comprenons que cette entrée dans le langage est assortie d'un exil hors de la langue maternelle et d'un refoulement originel : « *l'autre, c'est mon (propre) inconscient* ». Cet exil intime, dit Kristeva, intervient pendant notre enfance et crée les conditions d'un passage décisif quant à la possibilité de s'adapter et de transférer langagièrement avec succès dans une autre langue. Cet exil dans la langue, cet *étranger intime* qu'elle décrit à travers la dimension psychanalytique, fait comprendre au sujet à quel point son existence est énigmatique. Mais ce sujet est en exil tant qu'il ne trouve pas de lieu où il peut s'investir et trouver un sens à sa vie. Or, là encore, le récit narratif sera le lieu médiateur d'investissement pour tout exilé. Il s'agit d'une quête de relation, d'un manque de savoir, que l'identité littéraire et narrative va renouveler à travers la trace douloureuse de ce *Soleil noir* de l'origine, en donnant une consistance imaginaire au sujet ; processus que la psychanalyse réalise également dans le cadre de la clinique, en s'aventurant du côté de cette désorganisation profonde du

« soi » désintégré et désocialisé face à l'exil. Ces deux dimensions du savoir – littérature et psychanalyse – fonctionnent ici comme dimensions curatives de la *déliaison* de l'étranger en tant que médiateurs entre la pensée et le corps, elles permettent au sujet le remaniement identitaire et contribuent à la reconstruction de son image. Dans cette traversée, la vulnérabilité singulière de chaque étranger dialoguera avec l'universel à travers les mots propres au sujet afin de donner à celui-ci le sentiment d'exister pleinement et authentiquement. Kristeva conclut ce parcours en suggérant une éthique de la sollicitude : respecter le désir de vivre en étranger. Ainsi « l'étranger est en moi, donc nous sommes tous des étrangers », rejoint notre droit à la singularité, cette ultime conséquence des droits et des devoirs humains. Ce parcours montre à quel point l'étranger est source de chance car le questionnement auquel il nous confronte atteste du caractère énigmatique de notre existence.

De fait, l'exilé qui avance du fond de son naufrage, trouve également dans la littérature un lieu pour restaurer la parole, retrouver le « soi », dialoguer avec cet Autre, faire relation et pouvoir échapper ainsi au silence et à l'errance. Par ce biais, Kristeva rejoint la thématique de l'*identité narrative* et littéraire de Paul Ricœur et Martha Nussbaum. En effet, le sujet d'exil doit pouvoir savoir s'élaborer subjectivement par l'appropriation de son histoire afin que sa migration devienne un exil réussi ; autrement c'est l'errance, le silence et la destruction, comme la si bien décrit Kressman Taylor, dans son roman, *Inconnu à cette adresse*, tragédie où le sujet cesse tout type d'existence langagière et devient inconnu, sans aucune autre appartenance et identité que celle fournie par l'idéologie féroce nazi, réalisant ainsi la perte de soi.

L'exil est donc une absence de correspondance entre un dedans vécu de façon intime et une demeure extérieure, et l'exilé est en quête d'un pays qui n'existe pas, sauf à creuser dans son identité personnelle et dans son être lui-même. L'exil, l'imaginaire, l'altérité et la question éthique de la *sollicitude* seront ainsi mises en dialogue dans un second temps de cette recherche avec la pensée de Paul Ricœur et de Martha Nussbaum, l'*identité narrative* et littéraire formant la clé de voute de l'intérieur et du « soi », ce qui nous permet par ailleurs d'éviter les erreurs d'un universalisme abstrait quelques fois inhospitalier.

Nous questionnerons tout d'abord le tournant herméneutique de la pensée de Paul Ricœur<sup>3</sup> à travers la compréhension et l'interprétation des œuvres littéraires au sein

---

<sup>3</sup> Paul Ricœur (1913-2005) est un philosophe français d'une grande originalité. Sa pensée appartient aux courants de la phénoménologie et de l'herméneutique : sa caractéristique essentielle est de renoncer à construire un système philosophique à la manière hégélienne sans pour autant se transformer en une

du savoir scientifique (Ricoeur, 1969). L'œuvre de Ricoeur semble à cet égard fertile pour penser la création littéraire : le philosophe montre que la mise en intrigue du récit et l'imagination narrative jouent un rôle essentiel au plan à la fois individuel, intersubjectif et social, notamment dans son analyse herméneutique, où la dialectique entre *mêmeté* et *ipséité* cherche à tracer le parcours de *l'identité narrative* et de l'éthique. En effet, l'imagination de *l'identité narrative* schématise (au sens kantien) et donc unifie : celle-ci apporte des motivations et structure l'action humaine en référence à des exigences éthiques, donnant naissance à un sujet actif qui affirme pouvoir se mettre à la place d'autrui et se révèle capable d'agir intentionnellement. Ce qui montre à quel point la fécondité de l'imagination narrative et éthique va de pair avec celle du langage. Il s'agit au fond de dépasser la conception d'un sujet trop sûr de lui-même pour donner naissance à un sujet-lecteur qui, à travers la capacité d'imagination, reconnaît son exil, s'ouvre au monde et en fait la découverte par son rapport originaire à l'altérité.

Mais ce travail, il appartient au sujet-lecteur de le mener : en acceptant d'être porté par les mots, le lecteur doit apprendre à savoir se perdre pour mieux se retrouver au cours du récit : l'histoire des autres, celle de l'étranger, il doit l'aborder comme si c'était la sienne pour, dans le même mouvement, laisser son imagination être travaillée par cette altérité. Il nous faut donc questionner le récit littéraire comme trace de la présence de l'exilé et comme volonté de parler à distance, il s'agit de savoir comment un texte vit dans un auteur, dans un lecteur et comment celui-ci passe de l'un à l'autre. Ainsi la littérature ne désigne pas simplement un lieu d'accès à ce que la culture humaine peut produire de plus grand, mais constitue plus largement l'espace d'une circulation et d'une migration entre le même et l'autre, entre l'homogène et l'hétérogène, entre l'identité et la différence. Selon Ricoeur, le contenu des images poétiques, littéraires et récits historiques comporte une pluralité de significations ; cependant, au-delà de leur sens immédiat, il faut interpréter les différents niveaux de signification pour rendre intelligibles ses images en dévoilant leur sens caché. Or la connaissance herméneutique favorise une interprétation qui échappe à la transparence.

À lire attentivement les œuvres du philosophe, nous remarquons que la question de l'imagination est étroitement liée à d'autres dimensions que le philosophe analyse comme celle de *l'identité narrative* et *personnelle*, de l'interprétation du temps, du sujet, de l'agir et de la sollicitude. Le propre de Ricoeur est d'envisager l'imagination non comme une faculté psychologique, mais comme un pouvoir sémantique : la métaphore

---

philosophie se voulant libre de toute présupposition. Ricoeur est un philosophe du dialogue qui ne cessera jamais de discuter ses thèses avec d'autres philosophes comme Levinas et Derrida.

et le récit permettent de percevoir le réel autrement qu'il n'est, donc de l'imaginer. Ricœur cherche à construire une herméneutique du soi à travers la médiation productrice d'un composé hybride d'imagination, qui passe successivement par divers lieux de l'univers des sentiments et donne naissance à la subjectivité concrète. Les enjeux de la théorie ricœurienne de l'imagination à travers le concept d'*identité narrative* tel que nous le trouvons esquissé dans les trois tomes de *Temps et récit* (Ricœur, 1983-1985), et longuement développé dans la Sixième étude de *Soi-même comme un autre* (Ricœur, 1990), ainsi que dans *Du texte à l'action, Essai d'herméneutique II* (Ricœur 1986), mettent au jour la subjectivité humaine et la spécificité poético-pratique du soi de tout sujet agissant.

Ainsi, récit historique et récit de fiction vont s'entrecroiser, faisant appel tous les deux à « l'intentionnalité de l'autre ». La littérature étant à ses yeux distanciation et appropriation médiatisée, nous sommes invités dans *Temps et récit* à penser la notion d'*identité narrative* au croisement entre histoire et fiction à travers le déploiement du temps. Le philosophe va redéfinir et développer progressivement sa conception de l'*identité narrative* suivant la *théorie des genres littéraires* et la *théorie de la lecture*. Ainsi, l'*identité narrative* va être le résultat de la production de l'imagination, d'un mixte d'histoire et de fiction, donnant à penser une identité dynamique qui échappe aux antinomies spéculatives posées par le problème de l'*identité personnelle*. La vie de l'exilé peut être pensée, et donc imaginée de différents points de vue, suivant différentes trames et mises en intrigues, la mise en sens n'est ni unique ni univoque et la vie du sujet apparaît comme « enchevêtrée » dans l'histoire de la vie de ceux qui le côtoient.

À la croisée entre histoire et fiction apparaît le récit de *soi*, berceau de l'*identité narrative* et de l'*identité personnelle* : le sujet va ainsi pouvoir créer une unité temporelle, rassembler les bribes de son histoire de vie et les événements vécus. Ce retour sur soi par un récit dans lequel il se reconnaît permet de conférer une unité et un fil conducteur à l'existence individuelle. L'imagination poétique constitutive de nos identités narratives prend sa signification véritable lorsqu'elle se trouve réinscrite dans l'agir humain en devenir : c'est-à-dire que la constitution de nos identités narratives correspond davantage à une activité imaginative de construction pratique du *soi* humain qu'à une simple figuration fictionnelle. Ce processus nous fait comprendre que la vie, y compris celle de l'exil, chemine en quête de son histoire de vie, de sa narration pour se comprendre soi-même et comprendre les autres. En outre, nous entrons dans l'éthique de la sollicitude par la confrontation à des valeurs transmises par les récits. Cette sollicitude qui s'adresse aux personnes dans leur singularité irremplaçable passe par la connaissance relationnelle des mots et du langage, à travers la littérature, le roman aussi

bien que la poésie, et à travers elle, l'imagination donne aux êtres humains la possibilité de se mettre à la place d'autrui et de pouvoir se soucier des autres (Chavel, 2011).

Or, justement, cette capacité d'initiative de l'homme au regard de son identité, à suivre Ricoeur, va se former à partir d'un travail de subjectivité à l'œuvre pour donner un sens à la vie. L'activité narrative mise en évidence dans *Soi-même comme un autre* (Ricoeur, 1990) se fixe sur l'unification biographique tournée vers le passé, où chacun peut se raconter l'histoire de sa vie, en recollant les morceaux épars. Et nous comprenons que c'est d'abord comme sujet parlant que notre autonomie apparaît fragilisée quand nous nous trouvons incapables de construire une identité narrative et de nous identifier à une histoire. Tout au long de son œuvre, le philosophe nous invite à penser les capacités humaines : pouvoir d'agir, pouvoir de dire, pouvoir de se croire capable, pouvoir de faire le récit de sa vie. Il va donc rattacher l'*identité narrative* au thème de l'homme capable — *l'homme agissant et souffrant* —, homme à la fois porté au mal et capable du bien, celui qui se désigne comme un sujet d'action qui peut et qui fera le lien entre la vulnérabilité et l'autonomie.

Ainsi, l'*identité narrative* fait le lien entre les différents aspects de ce que vit et éprouve le sujet et forme le support de ces possibilités d'action. Ce lien au niveau éthique va être travaillé par Ricoeur dans son analyse de *l'homme faillible* (Ricoeur, 1950-1960) à *l'homme capable* (Ricoeur, 1990) dévoilant les différents degrés de capacités du soi dans son rapport à lui-même, à l'autre du face-à-face, à l'engagement pour le tiers, au mode herméneutique, à une autre langue que la sienne ; un soi qui comporte des fractures et des fragilités mais qui rappelle la tâche sans fin qui consiste à raconter, à parler, à agir – un soi appelé à vivre une vie éthique. Tout en mettant l'accent sur l'imagination, l'autonomie et les capacités, la deuxième étude de son *Parcours de la reconnaissance* traite de la reconnaissance de soi-même et de l'autre en rapport avec la responsabilité humaine et interroge comment : « le sujet d'action pourrait-il donner à sa propre vie une qualification éthique, si cette vie ne pouvait être rassemblée en forme de récit ? » (Ricoeur, 2004).

Ouvrant de plus en plus la philosophie aux ressources de la poétique, notamment dans *Temps et Récit* (Ricoeur, 1983-1985), Ricoeur donne un sens humain au temps et montre que c'est le langage le moins référentiel qui exprime le mieux l'agir humain, notamment parce que la mise en intrigue narrative et la métaphore rendent possible le « voir comme » (Ricoeur, 1975). Dans une dialectique de l'explication et de la compréhension langagière, le « voir comme » ouvre ainsi la voie à l'analyse de la fragilité. Ainsi, la réalité de l'exil n'est en effet accessible que par le biais d'une *mise en intrigue* qui instaure une relation entre la narrativité et la temporalité, autrement dit par la

combinaison de *dimensions temporelles* élaborées grâce à la triple *mimésis* (Ricœur, 1983-1985). Le processus herméneutique est fondamental pour la constitution de *l'identité narrative*, définie comme la capacité de la personne à mettre en récit de manière concordante les événements douloureux de son existence. Dans *Soi-même comme un autre* (Ricœur, 1990) Ricœur distingue trois composantes de l'identité personnelle : *l'identité-idem* ou *mêmeté* (ensemble des dispositions psychosociales par lesquelles on reconnaît un individu comme étant le même dans le temps), *l'identité-ipse* ou *ipséité* (maintien de soi par la parole donnée à autrui) et *l'identité narrative* (capacité de mettre en récit de manière concordante les événements hétérogènes de notre existence). La notion *d'identité narrative* que Ricœur thématise dans le cadre d'une herméneutique du soi se résume au fait que *je suis ce que je me raconte*. Elle rejoint la définition de l'éthique de *Soi-même comme un autre*, qui adopte le point de vue téléologique d'Aristote, en tant que poursuite du bien, le point de vue déontologique kantien comme sens du devoir, et qui définit la « visée éthique » *la visée de la 'vie bonne', avec et pour autrui, dans des institutions justes* » (Ricœur, 1990, rééd. 2015 : 202).

D'après Ricœur, le rapport du lecteur à l'auteur se transforme quand la parole devient texte et trace : « l'écrit conserve le discours et en fait une archive (...) pour la mémoire individuelle et collective » (Ricœur, 1986). Si pour certains l'écriture est distance, détachement et abstraction, pour Ricœur le texte est une proposition de mise en relation et n'a de sens que par les résonances qu'il provoque chez le lecteur. L'évasion dans la lecture des romans, pour Ricœur, n'implique pas de fuir le réel, au contraire, cela consiste à créer un véritable lien entre lecture et action pour rentrer dans le réel ; en ce sens, lire signifie agir.

Pour cela, le philosophe nous propose deux pistes : le lecteur s'approprie un texte pour pouvoir réfléchir aux actions personnelles, et à travers cette appropriation d'événements collectifs, il manifeste son appartenance au groupe, à la société, à la nation et à l'histoire. Le fictionnel parle de la vie, de nos vies et du monde. Les récits nous parlent d'actions commises par des personnages, des actions dont il nous faut comprendre les raisons et les motivations, des actions que nous comparons à celles que nous pourrions accomplir nous-mêmes ou bien que nous refuserons. En ce sens, chaque récit réveille en nous nos motivations, nos dispositions, nos objectifs, nos intentions et jugements nous conduisant à délibérer intimement sur des situations proposées plus au moins proches de celles que nous vivons. Le récit narratif est imaginaire, il nous aide à construire nos comportements personnels puisque c'est une manière de travailler sur *soi-même*, la compréhension de soi et sa relation aux autres et au monde. Si la fiction nous interroge au plus près de la vie immédiate le récit vient nous chercher dans notre vie collective,

construite au croisement de l'histoire et de la fiction et c'est à ce croisement que chacun construit son « identité narrative », identité que nous affinons, rationalisons à l'aide de l'imagination et au contact des récits fictionnels ou narratifs. Si la mise en récit intervient de façon essentielle dans la formation du sujet singulier, et si celle-ci constitue la condition intrinsèque du retour réflexif sur *soi*, la littérature aide dans le même mouvement à sortir de *soi-même*, la lecture des romans nous mettant dans de meilleures dispositions pour imaginer et vivre potentiellement d'autres vies.

Tout comme Paul Ricœur, Martha Nussbaum pense que l'imagination littéraire enrichit le regard porté sur la vie humaine. Elle nous invite à penser la complexité du réel, non pas en référence à des abstractions, mais par une attention portée à la vie ordinaire de l'étranger, défendant une conception de la raison qui fait place à l'empathie et à la compassion, et plus largement à l'imagination. Articulant affects et raison, singularité et universel, elle défend une rationalité pratique, fondée sur une appréciation sensible des situations humaines particulières qui passe par un usage de l'imagination narrative telle qu'elle est mise en œuvre par la littérature (Nussbaum, 1991). La narration et l'imagination dans ces textes cultivent les qualités de perception et de jugement moral essentielles pour assurer la circulation entre le moi privé et le nous public. Le récit littéraire et le travail de l'imagination constituent autant de moyens rendant possible notre participation à d'autres vies que les nôtres et nous font ressentir sur un mode singulier l'exigence universelle d'éthique et de justice.

En effet, la philosophe américaine affirme, dans *L'Art d'être juste*, que « la lecture des romans apprend à imaginer des vies aux antipodes des siennes » (Nussbaum, 1995). Celle-ci réfléchit également sur le lien entre la capacité d'imagination et le rôle des émotions individuelles et publiques. De fait, le livre a pour objet l'imagination littéraire et sa contribution à la vie publique. Par la narration littéraire, nous développons notre imagination, ce qui nous permet de cultiver nos capacités à percevoir ce que d'autres peuvent ressentir, et par là même à nous enrichir. Citant un texte de Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, livre IV<sup>4</sup>, Nussbaum souligne que la non-reconnaissance de sa propre vulnérabilité amène à l'aveuglement et à l'indifférence vis-à-vis de cet « autre » l'étranger. Il faut donc pouvoir imaginer ce qu'est l'exil pour être en mesure de comprendre ce qu'éprouvent ceux qui souffrent. L'acte de lire revêt donc une valeur morale parce qu'il exige à la fois immersion et conversion critique ; on confronte sa lecture à sa propre expérience et on la confronte aussi aux expériences des autres. En ce sens, la littérature romanesque forme la dimension à travers laquelle l'idée du « cogito

---

<sup>4</sup> Rousseau, J.-J. (1966). *Emile ou de l'éducation*. Paris: GF-Flammarion.

brisé » de Ricœur prend toute sa valeur : ce que je suis n'a de portée effective et de signification éthique que si j'accepte de me laisser travailler par l'altérité, mon identité existentielle ne prenant sens que dans le rapport constitutif que j'entretiens à la singularité des autres. Nussbaum nous conduit par ce biais à repérer la tension qui existe entre le singulier et l'universel : je ne peux saisir le caractère singulier des existences auxquelles m'introduit la lecture des romans que si je suis en mesure de les référer à l'universel qui les traverse : *Temps difficiles*, de Dickens, ou encore *Les raisins de la colère*, de Steinbeck, nous révèlent ce que les sociétés modernes peuvent générer en termes d'injustice parce que notre imagination fait le va et vient entre le contexte singulier des situations vécues et l'universalité des principes de justice. Si nous n'étions pas sensibles à la particularité de la situation vécue par un personnage de roman, notre rapport à l'universalité de la morale resterait abstrait ; à l'inverse, si nous ne faisons pas référence à un universel normatif dépassant la multiplicité des situations d'injustice, nous ne pourrions pas être choqués par leur caractère injuste précisément, car nous ne repèrerions même pas la contradiction entre l'exigence universelle de justice et le fait qu'une situation n'est pas conforme à une telle exigence.

En conclusion, nous pouvons dire que les œuvres de Julia Kristeva témoignent d'une parole attentive aux bouleversements éthiques et politiques des temps modernes, interrogeant sans cesse la figure de l'étranger et de l'Autre, nous encourageant à trouver notre propre singularité. Elle représente la problématique de l'exil réussi par cette transmission du langage, de la culture et de l'affect, un ensemble qui crée un lien social qui porte en lui tolérance et sollicitude. Sa pensée converge vers les théories philosophiques de l'*identité narrative* et littéraire de Paul Ricœur et de Martha Nussbaum. Le déraciné fait alors l'expérience d'une autre parole que la sienne-singulière en rencontrant l'universel. L'apport de la philosophie, de la littérature et de la psychanalyse au débat contemporain de l'exil nous permet de sortir d'une série d'impasses : ainsi, si le langage dit en quelque sorte l'être, sa singularité et sa fragilité, voire son étrangeté, il dit également l'attention, la sollicitude, la responsabilité et l'éthique contribuant de façon innovante à la refondation de l'humanisme et d'un monde commun.

### **Bibliographie**

- ARISTOTE (1997). *L'Éthique à Nicomaque*, trad. J. Tricot. Paris : Vrin.  
FREUD, Sigmund (1985). « *L'Inquiétante Étrangeté* » et autres essais. Paris : Gallimard.  
KRISTEVA, Julia (1987). *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard.

- KRISTEVA, Julia (1988, rééd.1991). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard.
- MACINTYRE, Alasdair (1981). *Après la vertu*. Paris : PUF.
- NUSSBAUM Martha (1991). *Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*. Trad. S. Chavel (2010). Paris : Le Cerf.
- NUSSBAUM Martha (1995). *L'Art d'être juste* Trad. S. Chavel (2015). Paris : Flammarion.
- RICŒUR, Paul (2015). *Philosophie de la volonté*. Tome 1, *Le volontaire et l'involontaire*. Paris : Aubier.
- RICŒUR, Paul (1960). *Philosophie de la volonté* Tome 2, *Finitude et culpabilité*. Paris : Aubier.
- RICŒUR, Paul (1975). *La Métaphore vive*. Paris : Seuil.
- RICŒUR, Paul (1983). *Temps et Récit*. T. 1, *L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil.
- RICŒUR, Paul (1985). *Temps et Récit*. T. 2, *La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris : Seuil.
- RICŒUR, Paul (1985). *Temps et Récit*. T. 3, *Le temps raconté*. Paris : Seuil.
- RICŒUR, Paul (1986). *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*. Paris : Seuil.
- RICŒUR, Paul (1990, rééd. « Points-Essais » 2015). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- RICŒUR, Paul (2004). *Parcours de la reconnaissance. Trois études*. Paris : Stock.
- TAYLOR Charles (1989). *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*. Paris : Seuil.

## **LA TRADUCTION COMME DERACINEMENT ET EXIL**

### **La version portugaise de *La Vie devant soi*, de Romain Gary**

DOMINIQUE FARIA  
Univ. des Açores  
CEC-Lisboa  
dominique.ar.faria@uac.pt

**Résumé :** L'exil fonctionne comme une métaphore qui permet de mieux saisir les enjeux majeurs qui soutiennent et la traduction et la réflexion théorique et critique qui la prend pour objet. Une approche de la traduction portugaise du roman de Romain Gary, entendue comme texte en exil sert dans cet article à illustrer nos propos.

**Mots-clés :** Traduction, exil, littérature française, Portugal, roman français contemporain

**Abstract :** Exile serves as a metaphor to better grasp the major aspects underlying translation as well as the discourses and theories on translation. The Portuguese translation of Romain Gary' novel, taken as a text in exile, illustrates our previous remarks.

**Keywords :** Translation, exile, French literature, Portugal, French contemporary novel

## **Texte traduit, texte exilé**

Rapprocher exil et traduction n'est pas nouveau. L'exil a déjà été employé comme un opérateur de lisibilité pour la traduction, une métaphore qui permet de mieux expliquer ce qui advient lorsqu'on traduit. Notamment par Walter Benjamin, qui conçoit la possibilité de l'existence d'une « pure langue » de la traduction, exilée dans les langues nationales<sup>1</sup>. Je me propose pour ma part d'approfondir cette analogie, partant de quelques aspects de l'exil qui ont également lieu lors de la publication d'un texte traduit.

Telle que je l'envisage ici, la traduction n'est donc pas l'activité mais le produit, elle n'est pas strictement linguistique, mais plutôt culturelle : il s'agit d'un texte qui quitte son pays d'origine pour s'installer ailleurs. Le texte traduit et l'exilé se disent dans une autre langue, intègrent une autre culture, à laquelle ils doivent s'adapter pour survivre. La traduction est le texte en exil. Elle est la survie du texte. Ce texte en survie doit désormais être interprété, redéfini par des regards étrangers porteurs de schémas d'interprétation du monde, de présupposés, qui diffèrent de ceux sous lesquels il a été créé.

Pourquoi rapprocher le texte traduit de l'exilé plutôt que de l'émigré ou l'expatrié ? Car, comme le signale Edward Saïd dans « Reflections on exile » (Saïd, 2000 : 181), si toutes ces modalités impliquent un départ du pays d'origine pour vivre ailleurs, l'exilé a la particularité d'être empêché de retourner et « une fois banni, l'exilé vit une vie anormale et misérable, stigmatisé en tant qu'étranger »<sup>2</sup>. L'émigré et l'expatrié ont pris la décision de partir. Ils peuvent retourner au pays natal s'ils le souhaitent, un choix dont ne disposent nullement l'exilé et la traduction. Ce n'est que très exceptionnellement qu'un texte traduit retourne au pays d'origine, où il trouvera rarement des lecteurs.

L'appartenance et l'identité s'avèrent être des enjeux majeurs tant dans l'exil que dans la traduction. Le déracinement déclenche un problème d'identité, car le texte traduit est autre. Les discours traditionnels le disent second et secondaire, lui refusent l'autonomie, ne lui reconnaissent pas une identité propre. Les idées, l'agencement des phrases, l'intrigue, les références culturelles sont ceux choisis par l'auteur de départ. Mais on les réécrit et on les inscrit dans le contexte d'arrivée. Est-ce le texte de l'auteur ou celui du traducteur ? Quelle nationalité pour un texte traduit ? Quel enracinement culturel ? Ce que dit Talahite-Moodley à propos de l'exil s'applique aussi bien à la

---

<sup>1</sup> Voir Enrique Cristóbal (2011).

<sup>2</sup> Je traduis.

traduction : « l'expression de l'exil prend des formes multiples qui nuancent la notion d'enracinement dans une terre ou une culture singulière. Elle tend à contester une vision d'appartenance monolithique pour promouvoir des identités en devenir. » (Talahite-Moodley, 2007 : 3).

Comme conséquence – de ce déracinement, de ce manque d'appartenance, de cette « identité en devenir » – exilés et traduction subissent la méfiance de ceux qui se trouvent parfaitement installés du côté du texte original, des racines culturelles fixes, définissant traditionnellement l'individu et le texte. Il nous suffit de penser au statut du texte traduit par rapport au texte de départ et par rapport aux autres textes écrits directement dans la langue de traduction. Les préjugés abondent : on l'accuse de manque d'authenticité et d'originalité dans les deux contextes.

La notion de « belles infidèles » et la vieille formule « traduttore, traditore » exhibent directement cette méfiance. De même que les notions de fidélité et de liberté, que l'on retrouve déjà dans les premiers discours sur la traduction et qui sont à la base, de nos jours encore, de maintes réflexions sur la traduction, sous d'autres habits, comme les notions de domestication et de dépaysement. Une traduction retrouve toujours des détracteurs : si elle est perçue comme étant trop proche du contexte de départ, elle est infidèle à la langue et la culture d'accueil ; si elle est trop adaptée à son nouveau contexte on dit qu'elle trahit ses origines. Comme les exilés, les textes traduits sont envisagés comme des éternels étrangers. Comme étranges. Ils ne sont jamais effectivement chez eux nulle part.

Comme conséquence, ils éprouvent également des problèmes de reconnaissance et de statut. Antoine Berman signale que :

Les littératures étrangères traduites ne s'intègrent généralement pas à la littérature autochtone, sauf dans le cas de très grandes traductions (...) Elles restent des « littératures étrangères » même si elles marquent la littérature autochtone. (...) La littérature traduite ne s'intègre donc pas à la littérature autochtone, comme le montrent les rayons des librairies (Berman, 1995 : 58).

Les rayons des librairies dont parle Berman sont ceux où on isole généralement la littérature traduite. Ils symbolisent une problématique qui a des implications plus profondes. La vraie question pour moi est que le texte traduit n'est plus reconnu dans le pays d'origine comme intégrant le système littéraire national et il n'est reconnu non plus par le système d'accueil. Even-Zohar (2000) a beau avoir démontré l'existence d'un canon de la littérature traduite à l'intérieur de chaque système littéraire national, il n'en reste pas moins que ce canon, son influence sur la culture d'accueil, la qualité

des ouvrages qui le composent demeurent, à quelques exceptions près, ignorés par les instances culturelles nationales.

Et ce, malgré les recherches et théories qui prônent, depuis les années 80, l'inclusion de la traduction dans l'étude des littératures nationales. L'ouvrage traduit n'est évoqué ni dans les histoires des littératures dont il est issu, ni dans celles de la littérature d'accueil. Les traductions ne figurent nulle part. Elles sont ignorées par les discours qui fixent à la postérité la production littéraire et culturelle des peuples. Les histoires de la traduction nationales dans lesquelles on investit de plus en plus – du moins dans certains pays, comme la France<sup>3</sup> et l'Espagne<sup>4</sup> – rendent finalement compte des faits et de leurs effets, jusqu'ici plus ou moins méconnus. De même qu'il est crucial d'établir l'histoire d'exilés, immigrés et expatriés, pour peser le rôle des individus et des phénomènes qu'ils contribuent à créer, à l'intérieur de chaque histoire nationale, il est important de tenir compte des textes qui ont été traduits à chaque période, des traducteurs, des éditeurs et des maisons d'éditions qui s'en sont chargés, pour en dégager les conséquences sur les histoires des littératures nationales.

### **La version portugaise de *La vie devant soi* : déracinement et appartenance**

Pour illustrer ces propos sur la traduction, on s'arrêtera sur la version portugaise de *La vie devant soi*, un roman publié par Romain Gary en 1975, sous le pseudonyme d'Émile Ajar. La problématique de l'identité et de l'appartenance, évoquées ci-dessus à propos de l'exil et de la traduction, se trouvent précisément au cœur de l'œuvre – et de la vie – de Romain Gary<sup>5</sup>. Outre sa fascination pour les pseudonymes, qui culmine dans sa double identité littéraire Romain Gary/Émile Ajar, ses origines mixtes y contribuent également : né en Lituanie, de père et mère juifs, il vit la plupart de sa vie en France.

Dans son œuvre, les personnages en quête d'identité ou à l'identité hybride abondent. Un des plus connus est Momo, le narrateur de *La vie devant soi*<sup>6</sup>. Momo est un jeune Arabe, élevé par Madame Rosa, une ancienne prostituée juive, rescapée d'Auschwitz, qui garde des enfants de prostituées. Le scénario choisi est Belleville dans les années 70, un quartier caractérisé par une grande concentration d'émigrés et par sa

---

<sup>3</sup> Voir les quatre volumes de *l'Histoire des traductions en langue française*, publiés par les Éditions Verdier et coordonnés par Yves Chevrel et Jean-Yves Masson.

<sup>4</sup> Voir *l'Historia de la traducción en España*, projet coordonné par Francisco Lafarga et Luis Pegenaute (URL : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-traduccion-en-espana--0/>).

<sup>5</sup> Comme le montrent d'ailleurs Paul Audi et Jean-Pierre Martin (2007). À ce propos, voir aussi Audi (2007).

<sup>6</sup> Désigné dorénavant par *VDS*.

multiethnicité. Momo n'a pas de mémoire de sa vie avant Belleville, ne connaît pas son père et garde peu de souvenirs de sa mère. Il est donc doublement déraciné : en termes culturels et familiaux. La seule réalité que ce personnage connaît est cette culture hétéroclite, cette communauté composée de gens aux origines et aux mœurs étrangers qui doivent vivre dans un nouveau contexte auquel ils ont du mal à s'adapter. Cette indéfinition identitaire du personnage est manifeste aussi par le fait qu'il oscille entre deux religions : il parle le yiddish et connaît les prières juives, mais il se dit un musulman, pratique le ramadan (VDS : 53) et a appris le Coran.

Or, s'il est une spécificité à ce roman elle réside sans doute dans la voix de ce narrateur. On pourrait dire, à propos de ce texte de Gary, ce que dit Lise Gauvin (2007 : 6) à propos des écrivains francophones, chez qui on retrouve « une sensibilité plus grande à la problématique des langues, soit une surconscience linguistique qui fait de la langue un lieu de réflexion privilégié, un espace de fiction voire de friction. (...) Écrire devient alors un véritable "acte de langage". » Le français de Momo est celui qu'il a appris dans les rues de Belleville et celui des jeunes de son âge : on y trouve des incorrections, des idiosyncrasies et un langage oralisé et familier. Cette utilisation atypique du Français exhibe la marginalité du personnage-narrateur et dénonce simultanément les clichés d'un discours social, typique du monde des adultes qui l'entourent. La déviance de la norme linguistique correspond à une déviance par rapport à la norme sociale et, par conséquent, elle isole. C'est cet isolement, cette solitude qui hantent ce jeune Momo et qui expliquent sa peur du futur que le titre du roman met en exergue, et qui conditionnent la lecture du texte, à savoir sa peur face à l'idée d'avoir « la vie devant soi ». Le rapport que ce personnage entretient avec la langue française est donc indispensable pour le caractériser, d'autant plus que personne d'autre ne le décrit au long du roman. Elle exprime sa façon d'interpréter et de dire le monde.

Je m'intéresserai à la traduction portugaise de ce texte, *Uma vida à sua frente*<sup>7</sup>, faite par Joana Cabral et publiée en 2011, afin de cerner ce qui advient, lors de la traduction, de cette « surconscience linguistique » dont parle Lise Gauvin, et de réfléchir aux différences dans la caractérisation du personnage dans la version portugaise du texte, par comparaison avec la française. Je m'arrêterai sur trois traits particuliers du discours de ce personnage : le recours à un langage familier, les incorrections linguistiques et les idiosyncrasies.

---

<sup>7</sup> Que nous désignerons dorénavant par *VSF*.

Commençons par le langage familier. Lors de l'analyse de la traduction, on constate que la plupart de ce lexique est remplacé par des mots qui ont à peu près le même sens et qui appartiennent au même niveau de langue en portugais. Un grand nombre de ces vocables est toutefois remplacé par des mots qui appartiennent à un niveau de langue plus soutenu. C'est le cas des exemples suivants :

se marrait (*VDS* : 18)  
se ria (*VSF* : 13) [riaît]<sup>8</sup>

gueuler (*VDS* : 26)  
ralhar (*VSF* : 18) [gronder]

je les ai foutus... (*VDS* : 26)  
mandei-os (*VSF* : 18) [je les ai envoyés]

costaud (*VDS* : 34)  
robusto (*VSF* : 23) [robuste]

turlupinait (*VDS* : 35)  
de todas as maneiras (*VSF* : 24) [de toutes les façons]

faux jeton (*VDS* : 50)  
Hipócritas (*VSF* : 34) [Hypocrites]

chialer (*VDS* : 84)  
chorar (*VSF* : 55) [pleurer]

J'ai eu du pot (*VDS* : 203)  
tive sorte (*VSF* : 136) [j'ai eu de la chance]

qui en ont ralbol (*VDS* : 215)  
que estão fartas (*VSF* : 145) [qui en ont marre]

sa piaule (*VDS* : 27)  
quarto (*VSF* : 18) [chambre]

La conséquence de ces choix, surtout parce qu'ils sont systématiques, est que le texte que le lecteur portugais lit est plus « normal », léger, fluide que celui que le lecteur de la version française connaît. Souvent, dans la version traduite, Momo utilise un vocabulaire qu'un jeune de son âge ne maîtrise généralement pas. C'est le cas de la traduction de « faux jeton » par « hipócrita » (« hypocrite » en français), ou de costaud par « robusto » (qui équivaldrait à « robuste » en français).

De même, la version portugaise est plus homogène, estompant le contraste entre le langage familier et la langue standard. Prenons comme exemple un paragraphe de la version française (*VDS* : 27-28), dans lequel trois mots différents sont utilisés pour se référer aux enfants : même (qui surgit 3 fois), enfant(s) (3 fois) et mioche (utilisé une seule fois). Ils sont remplacés, dans la version portugaise par « filho(s) », qui est le mot en portugais standard pour « fils » et pour « enfant(s) », et une seule fois,

---

<sup>8</sup> Les exemples pris de la version portugaise seront suivis de leur retraduction en français, entre crochets.

par « miúda » (*VSF*: 18), une désignation plus familière pour « fille ». Or, il y a une différence subtile dans le choix des mots en français. Lorsque Momo parle de sa perception du monde, il utilise un langage plus familier : « Moi j'ai vu chez nous des mères pleurer, on les avait dénoncées à la police comme quoi elles avaient un môme dans le métier qu'elles faisaient et elles mouraient de peur » (*VDS*: 28). Quand il rapporte le discours ou la perception du monde des adultes, même si cela n'est pas explicitement indiqué dans le texte, il utilise plutôt « enfant » : « Elles [les prostituées] ont besoin de leurs enfants pour avoir raison de vivre. » (*VDS*: 28).

Un autre trait typique du discours de ce personnage est les incorrections linguistiques, notamment des constructions syntaxiques qui rendent le discours ambigu, un trait typique du langage enfantin que la traduction a tendance à corriger, comme on peut le vérifier par les exemples suivants :

ils étaient la plupart du temps musulmans comme moi (*VDS*: 34)

A maioria era muçulmana como eu (*VSF*: 23) [La plupart était des musulmans comme moi]

il avait les yeux comme si c'était pour faire peur (*VDS*: 34)

os olhos dele metiam medo (*VSF*:23) [Ses yeux faisaient peur]

il se faisait les ongles chez les manucures qui étaient roses aussi (*VDS*: 46)

arranjava as unhas, rosas também, nas manucures (*VSF*:31) [il se faisait les ongles, roses elles aussi, chez les manucures]

des danseuses blanches sur le dos de chevaux en tutu (*VDS*: 94)

dançarinas brancas de tutu montadas a cavalo (*VSF*:63) [des danseuses blanches en tutu sur le dos de chevaux]

Pour ce qui est des idiosyncrasies de ce personnage, une des plus singulières et récurrentes au long du texte est l'expression « comme j'ai l'honneur ». Pierre Bayard (1990 : 111) signale « une confusion entre les niveaux de langue de l'enfant et de l'adulte », qu'il dit être typique de ce roman. Ceci en est un bon exemple. L'enfant s'approprie une expression qui appartient au langage des adultes, lui donnant un autre sens. Or, dans la version portugaise, non seulement le portugais est très correct et très courant, mais l'expression n'est pas toujours traduite de la même façon, ce qui efface cette particularité. Les deux exemples suivants montrent précisément ceci : « comme j'ai eu l'honneur » (*VDS*: 52) est traduit par « como já vos contei » (*VSF*: 35) [comme je vous l'ai déjà raconté], mais « C'est comme j'ai l'honneur » (*VDS*: 82) est traduit par

« Palavra » (*VSF*: 54), [croyez-moi]. La traductrice a interprété le sens attribué par l'enfant à ces mots dans chaque situation et l'a rendu par d'autres mots.

Avant de conclure, je m'arrêterai sur la traduction d'un mot qui a une importante charge culturelle, pour exemplifier comment un texte qui n'a pas été traduit selon une stratégie cibliste, doit quand même s'inscrire dans la culture d'accueil, comment un texte traduit est toujours condamné à devenir un texte en exil. Il s'agit de l'insulte « Sale bicot » (*DVS*: 15), utilisé en France pour insulter quelqu'un aux origines arabes et que la traductrice a traduit par « mouro » (*VSF*: 10). Ce mot, qui a la même racine que « maure » en français, désigne quelqu'un originaire du Maghreb et a la particularité de n'être plus utilisé dans le langage courant au Portugal depuis longtemps, contrairement à « sale bicot » en France. Le mot « mouro » est plutôt associé à un moment précis de l'histoire du Portugal, lors de la fondation de la nation. Les connotations de ces deux expressions diffèrent donc énormément. En traduction il n'y a jamais de solution parfaite, et souvent les mots ont des charges symboliques spécifiques dans chaque langue, car ils sont liés à des phénomènes sociaux et historiques différents.

## **Conclusion**

La traduction est donc un texte en exil, un texte en survie, l'éternel étranger ayant perdu sa position au pays natal et auquel on accorde une place marginale dans le pays d'accueil. Son rôle crucial n'est pris en compte dans aucun des pays entre lesquels elle se partage. Alors que *La vie devant soi* appartient à la littérature française et on retrouve facilement dans les volumes concernant cette littérature des références à ce roman, un des plus célèbres de Romain Gary, *Uma vida à sua frente*, sa traduction portugaise, ne figurera probablement nulle part : les histoires de la littérature française l'ignorent et celles de la littérature portugaise aussi.

*Une vie devant soi* et *Uma vida à sua frente* ne sont pas exactement le même texte, écrit par le même auteur. Ils ne sont pas non plus des textes entièrement différents. Cette identité double, cette hybridité du texte traduit nourrit une méfiance séculaire. La traduction littéraire joue pourtant un rôle majeur dans la circulation des savoirs, dans les échanges culturels et dans la connaissance de l'Autre. Sans la version portugaise de ce roman de Gary, le lecteur portugais aurait moins de chances de connaître le travail de cet auteur et la réalité sociale dont il trace le portrait. Et ce, malgré les disparités entre les deux versions du texte. Même si la version portugaise est plus correcte, même si elle estompe le contraste entre la langue standard des adultes et

le langage familier et l'utilisation naïve qu'en fait un jeune aux origines arabes, élevé par une Juive, dans le Belleville des années 70.

Si le regard qu'on porte sur un texte traduit comme sur l'exilé est toujours suspicieux, cela se doit à ce qu'ils ne sont pas monolithiques, stables et donc familiers et confortables. Ils déclenchent une problématique identitaire qui dérange tous ceux qui s'attachent à une vision traditionnelle du monde, tous ceux que l'altérité trouble.

## **Bibliographie**

- AUDI, Paul (2007). *Je me suis toujours été un autre : le paradis de Romain Gary*. Paris : C. Bourgois éditeur.
- AUDI, Paul, MARTIN, Jean-Pierre (2007). « Gary, entre appartenance et identité », in Julien Roumette (dir.). *Revue Littératures, Romain Gary, l'ombre de l'histoire*, n° 56, Presses Universitaires du Mirail, pp. 109-127.
- BAYARD, Pierre (1990). *Il était deux fois romain Gary*. Paris : PUF.
- BERMAN, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard.
- CRISTOBAL, Enrique Pérez (2011). « L'exil comme métaphore de la traduction : la *pure langue* de Walter Benjamin et la *langue vive* de Carles Riba », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 56, n° 4, 2011, pp. 852-860.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2000). « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », in Lawrence Venuti (ed.). *The Translation Studies Reader*. London & New York : Routledge, 2000, pp. 192-197.
- GARY, Romain (1975). *La Vie devant soi*. Paris : Mercure de France.
- GARY, Romain (2011). *Uma vida à sua frente*. Porto : Sextante Editora.
- GAUVIN, Lise (2007). *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*. Paris : Karthala.
- SAÏD, Edward (2000). *Reflections on exile and other essays*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.
- TALAHITE-MOODLEY, Anissa (2007). « Introduction », in *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa : PU Ottawa.

## **PAYSAGE, CHEMIN ET ERRANCE CHEZ JULIEN GRACQ**

**ANA ISABEL MONIZ**  
Universidade da Madeira  
[anamoniz@uma.pt](mailto:anamoniz@uma.pt)

**Résumé :** L'errance, thématique récurrente dans l'œuvre de Julien Gracq, présuppose l'envie de nouvelles expériences alliées à un profond désir de changement intérieur. Dans le contexte particulier de sa création littéraire, l'errance est la traduction d'une insatisfaction chez le héros qui le met en quête d'horizons nouveaux. En tant que rupture avec l'autre, en vue d'une radicale transformation de sa vie par transgressions successives, l'errance met en danger l'identité ainsi que l'intégrité d'un sujet qui se dilue pour renaître, transformé et transcendé. Dans cet article, nous nous proposons d'étayer une ou plusieurs réponses aux besoins de cette transformation éprouvés par les êtres fictionnels gracquiens qui les poussent à se déplacer constamment d'un lieu à l'autre, afin de déchiffrer l'énigme du sujet dans sa relation au monde. C'est bien la raison pour laquelle le romancier les fait évoluer dans une perpétuelle oscillation entre le voyage et l'errance.

**Mots-clés :** Julien Gracq, errance, attente, transgression, rupture.

**Abstract:** Wandering, recurrent theme in Julien Gracq's writings, presupposes the will to seek new experiments allied to a profound will of inner change. Within the specific context of his literary creation, wandering unveils a sense of unfulfillment that leads his heroes onto the quest of and discovery of new horizons. As rupture with the past, by means of successive transgressions and continuous ordeals, aiming at a radical change of his life, wandering endangers the identity and integrity of an I that becomes diluted and is reborn transformed. In this article I will try to find one or various explanations to that need felt by Julien Gracq's characters that induce them to constantly roam from place to place aiming at deciphering the enigma of the I in his/her relation with the world. This explains why the author makes them evolve in a constant oscillation between journeying and wandering.

**Keywords:** Julien Gracq, wandering, the wait, transgression, rupture.

Voyager, aller, se déplacer, vagabonder, partir en quête, peut être appréhendé comme un mouvement représenté par une traversée dans l'espace géographique.<sup>1</sup> Depuis le témoignage de la Bible, avec la traversée du désert par Abraham, jusqu'à nos jours, dont peuvent être un cas les flux de migrants, la littérature est témoin d'innombrables exemples de déplacements dans l'espace qui, de leur côté, se déploient en voyages intérieurs. Une modalité de l'errance menée par les pensées, les rêveries qui permettent au sujet de dépasser ses limites et ainsi les bornes du réel pour accéder à l'inconnu.

L'errance est une thématique qui se répète constamment dans l'œuvre de Julien Gracq. Elle postule une inclinaison particulière pour affronter de nouvelles réalités qui peuvent aller à la rencontre d'un profond souhait de changement intérieur. Du point de vue de la création littéraire, l'errance est un sujet qui, généralement, traduit une énorme insatisfaction chez le héros, obligeant ce dernier à se mettre en quête de nouvelles perspectives. Comme rompement avec l'autre pour une transformation drastique de sa vie au travers de successives infractions, l'errance est aussi bien dangereuse pour l'identité que pour l'intégrité d'un sujet qui s'efface pour réapparaître, transformé et transcendé.

Je me propose d'analyser cette problématique dans l'univers fictionnel de Julien Gracq, surtout à partir d'*Un Balcon en forêt*, un récit de guerre à la troisième personne, publié en 1958. Dans ce livre, la réalisation du voyage/de l'errance qui coïncide avec le début du parcours textuel suggère une rupture du héros avec le passé et qui, mobilisé, devra partir à la guerre. Son itinéraire, paradoxalement de libération, lui permettra non seulement de connaître Mona et l'amour, mais surtout d'essayer de se retrouver et de se reconnaître par le biais de l'expérience de retour à l'origine de sa vie, en pleine communion avec la nature.

Envoyé par son colonel dans la forêt de Falizes, isolé au sommet d'une montagne, « il bénissait ce mauvais chemin qui lui faisait les coudées franches et coupait le Toit à demi du monde habité » (Gracq, 1995a : 21). Loin de tout et de tous, il contemple le monde et l'agitation provoquée par la « drôle de guerre » pendant l'hiver 1939-1940. Lors des affrontements, la coupe des communications avec la ville conduit le protagoniste et ses collègues de la « maison-fort » à entamer d'autres parcours totalement étrangers au devoir militaire. La guerre assume cependant une dimension plus grave lorsque les bombardements des Allemands laissent Aldo, le héros, isolé et livré à lui-même, dans une forêt qui ne le protégera pas : « Ce voyage à travers la forêt

---

<sup>1</sup> Cet article développe et approfondit quelques aspects effleurés in Ana Isabel Moniz, *Julien Gracq : Formas, Sentidos e Mecanismos do Imaginário* (2010). Lisboa: Edições Cosmos.

cloîtrée par la brume poussait Grange peu à peu sur la pente de sa rêverie préférée ; il y voyait l'image de sa vie : tout ce qu'il avait, il le portait avec lui » (Gracq, 1995a: 26).

Les déplacements successifs dans l'espace qui sépare la ville de Moriarmé de la forêt de Falizes, où se situe la maison-fort, renvoient à la thématique du lieu élevé, dans sa représentation symbolique d'un monde distant et inconnu. Dans ce même sens, le transfert de Grange en « Toit », désignation attribuée à la maison-fort où il doit maintenir sa fonction de surveillance, renvoie à cette autre réalité, inconnue et inaccessible, par le biais de la métaphore et du lieu élevé gravé dans le nom. Le parcours d'ascension qui conduit le héros dans ce lieu l'oblige à s'écarter des lieux communs, à peine guidé par le vertige causé par les hauteurs, dans une constante attraction vers l'abîme, le néant, la mort.

La forêt qu'il doit traverser et l'espace particulier de l'errance, en accord avec la configuration imaginaire que le processus initiatique assume chez Gracq, se présente sombre et silencieuse, déjà dans son engourdissement de mort, à l'image de celles qui, dans d'autres textes de Gracq, s'imposent aux protagonistes :

Jamais Grange n'avait eu comme ce soir le sentiment d'habiter une forêt perdue : toute l'immensité de l'Ardenne respirait dans cette clairière de fantômes, comme le cœur d'une forêt magique palpait autour de sa fontaine. Ce vide de la futaie, cette garde sommeillante le troublaient. Il songeait au mot bizarre (...) d'Hervouët : "on n'est pas soutenus". Ce qu'on avait laissé derrière soi, ce qu'on était censé défendre, n'importait plus très réellement; le lien était coupé ; dans cette obscurité pleine de pressentiments *les raisons d'être* avaient perdu leurs dents (Gracq, 1995a: 86-87).

Ce néant est considéré par Simone Grossman comme un signe qui révèle une vie secrète et invisible. Si la forêt semble toujours marquer la frontière avec le monde interdit, la mer, cette « entité légendaire douée d'une puissance d'envoûtement » (Grossman, 1980 : 164), est aussi un lieu séduisant qui a la même fonction : celle de séparer la vision du réel de celle du rêve. Inséparables, ces deux espaces semblent s'unir pour répondre au défi de l'approximation de l'homme avec le mystère, passant de l'un à l'autre au travers d'une frontière naturelle. Mais il est possible que la mer ne soit suggérée que dans le contraste de la zone illuminée de la forêt avec son obscurité : « L'obscurité de la forêt où cahotait cette petite lumière en paraissait soudain plus vaste, plus douteuse, confuse et égarante comme la mer » (Gracq, 1995a : 104).

De cette façon, le liquide et le végétal viennent représenter l'atmosphère propice à l'aventure de ces héros, « [qui] n'habitent jamais chez eux » et qui ont comme « résidences secondaires : mer et forêt » (Gracq, 1995b : 153). Nous connaissons, par le

biais de Gilbert Durand, la charge symbolique que ces espaces possèdent : la forêt comme espace sacré et centre d'intimité, la mer par sa profondeur, archétype de la descente et du retour à l'origine de la vie et de la félicité originelle, étant donné la liaison entre l'élément liquide et la naissance.

Forêt et mer deviennent ainsi la localisation idéale pour l'évènement. « La forêt, c'est l'endroit où se produit l'apparition » (Ernst, 1997 : 220), a dit l'auteur dans une entrevue concédée à Gilbert Ernst, pendant laquelle il a aussi justifié son affirmation en s'appuyant, pour cela, sur les légendes médiévales : « C'est toujours dans la forêt que se situent dans les légendes du Moyen Âge les apparitions, les événements, le miraculeux. Tout peut apparaître dans la forêt, c'est par excellence le lieu mystérieux, magique » (Ernst, 1997 : 220-221).

C'est pourquoi la constante errance par ces lieux s'impose comme itinéraires indispensables au parcours de l'existence et de l'aventure des entités fictionnelles qui réagissent cependant devant son attraction de façon contradictoire. Comme espaces limite de la représentation de l'absence, toujours silencieux et vides, ils tendent à s'imposer, dans la pratique fictionnelle de Gracq, en corrélation avec l'errance, l'attente et la mort.

Dans les écrits de Gracq, la peur et le désir semblent susciter la même relation des personnages avec ces espaces mystérieux et magiques. Si la forêt fonctionne doublement, motivant l'attraction et la répulsion, c'est aussi parce qu'elle se dessine comme un lieu irréel de « bois pleins de bêtes et de surprises » (Gracq, 1995a : 7), comme cela est décrit dans *Un balcon en forêt*.

Par son aspect obscur, l'errance dans la forêt éveille l'inquiétude chez qui s'y aventure, révélant la menace des dangers qu'elle a l'air de dissimuler. Obéissant à une impulsion qui semble l'orienter, le héros se laissera séduire par ce lieu qui cache cependant le tragique destin qui l'attend lorsque, postérieurement, il se transforme en lieu de mort.

Bien que quelque peu semblable à Storrvan par son épaisseur menaçante, forêt « confuse et écartée » (Gracq, 1989a : 10) dans laquelle se situe le château d'Argol et l'action du premier roman de Gracq, publié en 1938, la forêt des Ardennes d'*Un balcon en forêt*, « sans une déchirure, sans une clairière » (Gracq, 1995a : 8), semble plus conviviale et favorable aux incursions. En cet endroit, l'obscurité n'est pas aussi totale que l'auteur prétend nous le faire croire par le biais du narrateur : « Il regardait monter lentement au-dessus de la forêt une grosse lune blême ; sur le chemin qu'elle éclairait

obliquement, la coulée de pierres râpeuse se hérissait d'ombres coupantes, redevenait un lit de torrent » (Gracq, 1995a : 118).

Cette dualité, représentée dans la fiction par les jeux d'ombre et de clarté, finit par se déployer dans l'amalgame de sentiments contradictoires vécus par les entités fictionnelles. Oscillant entre l'angoisse et le désir, le héros cherche à passer de l'obscurité mystérieuse à la clarté révélatrice, un désir qui l'a toujours accompagné dans ses parcours d'aventure. Grange cherche dans la forêt la solitude qui le mènera à la rencontre de la révélation transcendante au « cœur du profond remue-ménage de la terre » :

rien ne lui semblait plus importer que d'être assis sur le bord de ce torrent, au cœur du profond remue-ménage de la terre. Il sentait bien au creux du ventre une réulsion désagréable (...); il comprenait que c'était la peur d'être tué; mais une part en lui se détachait et flottait au fil de la nuit légère : il éprouvait quelque chose de ce que durent ressentir les passagers de l'arche, lorsque les eaux commencèrent à la soulever (Gracq, 1995a : 118).

Comme espace privilégié par la narration fictionnelle de Gracq, la forêt reçoit aussi la valorisation d'un être animé. En s'humanisant, elle fait du projet de vie des héros son propre projet de vie, tout en s'identifiant avec eux. Dans cette solidarité, elle semble assumer cette posture frappante, de surveillant attentif, puisqu'elle se détache, dans le paysage « debout et immobile comme un homme » (Gracq, 1995a : 163).

Sur la base d'une confrontation infinie avec le destin, son parcours de vie est, lui aussi, marqué par des moments de profonde obscurité. Le narrateur d'*Un balcon en forêt* souhaite le souligner lorsqu'il affirme qu' : « Une idée bizarre se glissait dans l'esprit de Grange : il lui semblait qu'il marchait dans cette forêt insolite comme dans sa propre vie » (Gracq, 1995a : 83).

Représentation symbolique de la vie, la forêt, « à la ressemblance de la vie humaine », vient s'imposer ici, selon la perspective de J. L. Leutrat, comme « un grand être qui écoute, qui respire, qui attend, qui croît (« Il écoutait pousser la forêt ») et qui est parcourue du frémissement des signes » (Leutrat, 1967 : 68).

L'animation de la nature, processus rhétorique auquel Gracq fait fréquemment appel, se présente de cette façon comme métaphore de l'homme, dans ses fonctions les plus élémentaires de respirer, sentir, (re)vivre :

La forêt respirait, plus ample, plus éveillée, attentive jusqu'au fond de ses forts et de ses caches soudain remués aux signes énigmatiques d'on ne savait quel retour des temps (...)

on eût dit que la vieille bauge mérovingienne flairait encore dans l'air un parfum oublié qui la faisait revivre (Gracq, 1995a : 37).

Les héros de Gracq, désignés dans *Le Rivage des Syrtes* sous le nom de « poètes de l'événement » (Gracq, 1989c : 775) ont ainsi, comme objectif de parcours, celui de surpasser la réalité apparente du monde réel, de façon à atteindre son côté obscur : « Passer *aussi* de l'autre côté, éprouver à la fois la pesée et la résistance » (Gracq, 1989c : 775).

Le moment de la transgression arrivé, le livre se ferme sur une construction symbolique circulaire, toujours habitée par l'absence et répétant sans cesse la même attitude qui oriente les personnages dans leur tentative de surpasser les frontières de la supra-réalité.

Ainsi, dans la configuration de l'espace soumis à l'imaginaire de Gracq, l'errance dans l'espace, définie par Dominique Berthet comme un « long périple à la recherche de ce lieu acceptable dont l'inattendu, l'inconnu (...) sont les composantes » (Berthet, 2007 : 11), a tendance à se déployer en incursions à l'intérieur du personnage qui assume la narration, ce qui permet de révéler ses aspirations, déterminantes pour le développement de l'intrigue elle-même. Inhérent au parcours des héros, ce changement de lieu par le biais d'un ou de plusieurs déplacements, renvoie, symboliquement, vers un autre état spirituel, où il lui est possible de rapprocher ces personnages d'une autre réalité, supérieure. C'est dans ce sens que, poussés par ce désir qu'eux-mêmes ne savent expliquer, ils se fixent dans le cadre d'un autre paysage, distant de celui de leurs origines, assumant formes et sens multiples, ce qui les conduit à la dérive de l'imaginaire, au seuil qui sépare ces deux réalités. Leur drame est surtout basé sur le fait qu'ils ne peuvent vivre, simultanément, sur ces deux plans distincts. L'unique possibilité d'annuler l'ambiguïté génératrice de ce conflit semble être, en accord avec les prémisses surréalistes, dans la mort, le lieu ultime de l'existence qui permettrait la coexistence de ces deux plans.

C'est peut-être pour être prédestinés à errer que les héros de Gracq ne questionnent pas ce que leur propre construction les oblige à effectuer. C'est le cas de Grange qui, après avoir été mobilisé pour aller à la guerre, est forcé de quitter la ville de Moriarmé pour s'installer dans la maison-fort, dans la forêt de Falizes. Il constate la présence d'« un autre monde, un monde silencieux et intimidant, baigné d'une lumière blanche, d'une évidence calme » (Gracq, 1995a : 17), d'où semble émaner un étrange sentiment de liberté insolite, manifesté par son affirmation : « Il n'y a que moi au

monde, se disait-il avec une allégresse qui l'emportait. (...) Je suis seul ici. Je fais ce que je veux » (Gracq, 1995a : 52 et 113).

La distance qui sépare Moriarmé de Falizes, les limites géographiques des principales étapes d'*Un balcon en forêt*, semble avoir pour but de séparer la frontière entre le connu et l'inconnu. C'est dans ce nouveau paysage que le héros sent le plus intensément la présence d'un monde nouveau, encore à dévoiler, dans lequel il lui sera possible de s'approcher de la révélation, déjà préfigurée dans le silence « magique » qui entoure le lieu : « Le silence du lieu devenait alors presque magique. Un sentiment bizarre l'envahissait chaque fois qu'il allumait sa cigarette dans ce sous-bois perdu : il lui semblait qu'il larguait ses attaches ; il entraît dans un monde racheté, lavé de l'homme » (Gracq, 1995a : 51-52).

La tendance pour l'errance comme objectif de se fixer dans d'autres lieux, fréquemment manifestée par les entités fictionnelles de Gracq, semble être le résultat de sa fascination pour des « mondes imaginaires », en accord avec Pierre Jourde, dotés d'une relative « ressemblance avec la réalité » (Jourde, 1991 : 11). En tant qu'espace intériorisé, ils représentent la synthèse d'une présence spatiale et d'un projet intime. Essayer de le dévoiler dans ces deux versants correspond à la quête inhérente au parcours de chaque personnage. Laisser l'espace connu pour avancer vers l'autre, seulement pressenti et souhaité est une façon de répondre à cet appel intime, « appel impérieux (...) à la trouvaille » (Gracq, 1989b : 506), selon l'expression utilisée par Gracq dans son essai consacré à Breton.

Pour le héros, errer vers un lieu où il devra se trouver face à face avec la connaissance, implique se soumettre à diverses étapes, qui se dérouleront selon ses successifs déplacements et qui correspondront à un déchiffrement graduel de son parcours. En dehors de ces contours réels, ces espaces qu'il traversera éveilleront en lui le désir de concrétiser une quête intérieure, le poussant à interpréter et à déchiffrer les pistes et les signaux d'un monde interdit, lancés à mesure que son aventure se déroulera.

Parfois, les signaux deviennent des présages de la guerre ; en particulier dans *Un balcon en forêt*, lorsque Grange est dans une de ses missions de surveillance, dans la forêt des Ardennes qui semble, subitement, l'alerter sur l'imminence d'un danger : « La terre sourdement alertée était de nouveau pleine de présages (...) » (Gracq, 1995a : 53).

Le personnage gracquien concrétise, de cette façon, son parcours, toujours poussé par la fascination d'une possible révélation. Son errance le conduit à une

confrontation avec des énergies surhumaines qui marque son itinéraire vers des chemins de transgression : dans *Au château d'Argol*, premier livre de Julien Gracq publié en 1938, la transgression finale, configurée par le suicide de Heide et par la mort d'Herminien, est précédée par d'autres, celle du viol de Heide par Herminien et, postérieurement, par Albert, ainsi que celle des limites de l'existence humaine à travers la tentative volontaire de noyade réalisée par le trio dans les mers d'Argol. Dans *Un beau ténébreux*, l'aventure de la découverte des énigmes que le voyage propose et que la narration accompagne, culmine avec le suicide du protagoniste et de sa compagne, une fois de plus, à travers la transgression des limites de la propre vie, c'est-à-dire, de la frontière qui sépare la vie de la mort, le réel du transcendant ; dans *Le Rivage des Syrtes*, la violation de la frontière qui sépare Orsenna du Farghestan et qui représente la réalisation du destin d'Aldo, mais aussi la libération d'un peuple ; dans *Un balcon en forêt*, la transgression émerge sur le plan de la propre intériorité du héros qui, répondant à l'appel fondamental du « lâchez-tout » (Gracq, 1995a : 114), « ce besoin de faire sauter une à une les amarres » (Gracq, 1995a : 114), se distancie du monde et de sa réalité pour entrer dans une espèce de communion avec la nature, avec laquelle il finit par fusionner.

Pour Simone Grossman, il y a une liaison entre le mouvement surréaliste et le héros de Gracq. Celle-ci est basée sur le type d'errance et de quête développées dans les deux cas, qui consiste, précisément, en une transgression jusqu'aux limites normalement consenties par la dimension humaine. « La transgression n'est pas la négation de l'interdit mais elle le dépasse et le complète » (Bataille, 1974 : 70), affirme Georges Bataille.

Cette transgression a sans doute pour objectif d'obliger le héros à pénétrer dans les domaines interdits à l'Homme pour, de cette façon, le situer en même temps des deux côtés de la frontière. En accord avec la conception surréaliste, elle viserait le point neutre de la rencontre du rêve et de la réalité. À travers la transposition des marges de cet interdit, le héros de Gracq aurait pour objectif d'atteindre l'idéal du mouvement orienté par Breton, « ce point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement » (Breton, 1988 : 781).

La retraite et l'isolement qui le façonnent le rendent différent des autres entités fictionnelles, dans la mesure où, séparé et distant des autres, il est l' élu, celui auquel est donnée la possibilité de se rapprocher de ce certain « point de l'esprit », permettant

l'annulation des frontières entre le monde et le transcendant, entre le réel et la « surréalité ».

Dans ce sens, chez Julien Gracq, le mouvement essentiel du texte se concentre autour de l'errance et de la tension d'une attente intérieure qu'elle suscite, mais aussi autour des transgressions de limites et de frontières qu'il traverse dans la recherche de la résolution de ses énigmes. Si la mort est presque toujours présente dans cette dernière étape, elle ne constitue cependant pas une fin absolue ; elle constitue plutôt une renaissance, en accord avec une vision surréaliste : La mort n'est qu'une révélation supérieure à la vie. L'errance à laquelle l'absence de tout événement qui caractérise l'attente est liée, ouvrant sur l'apparition d'une nouvelle expérience souhaitée mais indéterminée, constitue un trait spécifique de l'écriture fictionnelle de Julien Gracq.

## **Bibliographie**

- ALEXANDRE-GARNER, Corinne & KELLER-PRIVAT, Isabelle (dir.) (2012). *Migrations, Exils, Errances et Écritures*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest.
- BATAILLE, Georges (1974). *L'Érotisme*. Paris : Union Générale d'Édition, « 10/18 », p.20.
- BERTHET, Dominique (dir.) (2007). *Figures de l'Errance*. Paris : L'Harmattan.
- BRETON, André (1988). *Second Manifeste du surréalisme*, in André Breton, *Œuvres Complètes*, T. I. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- ERNST, Gilbert (1997). « Entretien sur *Un Balcon en forêt* », in LEUTRAT, Jean-Louis (dir.) *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris : Fayard, pp. 209-221.
- GLISSANT, Édouard (1997). *Traité du Tout-Monde*. Paris : Gallimard.
- GRACQ, Julien (1989a). *Au Château d'Argol*, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. I. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- GRACQ, Julien (1989b). *André Breton. Quelques Aspects de l'écrivain*, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. I. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- GRACQ, Julien. *Le Rivage des Syrtes* (1989c), in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. I. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- GRACQ, Julien (1989d). *Préférences*, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. I. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- GRACQ, Julien (1995a). *Un Balcon en forêt*, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. II. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

GRACQ, Julien. *Lettrines* (1995b), in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. II. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

GROSSMAN Simone (1980). *Julien Gracq et le Surréalisme*. Paris : José Corti.

JOURDE, Pierre (1991). *Géographies imaginaires*. Paris : José Corti.

LAUMONIER, Alexandre (1997). « L'errance ou la pensée du milieu », *Le Magazine Littéraire*, avril, n°353, pp. 20-25.

LEUTRAT, Jean-Louis. 1967. *Julien Gracq*. Paris : Editions Universitaires, Classiques du XX<sup>e</sup> siècle.

MENOU, Hervé, « Julien Gracq, l'errance du poète », in BOULOUMIE, Arlette (dir.) (2007). *Errance et marginalité dans la littérature*. Angers : Presses universitaires de Rennes, pp. 137-148.

MICHON, Pierre (2007). « Une Littérature de l'attente », Entretien avec Pierre Michon, in *Le Magazine Littéraire*, n° 465, juin, pp. 34-38.

MURAT, Michel (1991). *Julien Gracq*. Paris : Belfond.

RABOURDIN, Dominique (2007). « Julien Gracq, le dernier des classiques (Dossier) », in *Le Magazine Littéraire*, n° 465, juin, pp. 24-34.

SEGRS, Marie-Jeanne (2009). *De l'Exil à l'errance*. ERES.

## L'ERRANCE, UN MOUVEMENT À POTENTIEL UTOPIQUE

### Etude de trois romans de Jean Echenoz

**EMILIE IEVEN**

Université Saint-Louis – Bruxelles  
[emilie.ieven@usaintlouis.be](mailto:emilie.ieven@usaintlouis.be)

**Résumé :** Cet article se propose d'analyser le potentiel utopique de l'errance et de réfléchir à celle-ci en tant que mouvement permettant de se réapproprier, de recréer certains rapports à l'espace, à la fois singuliers et multiples. Sur la base d'une tentative de définition de l'errance (construite à partir de l'étymologie du mot ainsi que de la philosophie de Deleuze et Guattari – plus précisément, les ouvrages *L'Anti-Œdipe* et *Mille plateaux*) et d'une analyse de trois romans de Jean Echenoz (*Un An*, *Le Méridien de Greenwich*, *Les Grandes blondes*), cet article cherchera donc à montrer que l'errance possède une véritable charge utopique, à même de permettre au personnage contemporain de nouer des rapport singuliers avec l'espace, en déjouant et en répondant aux problèmes et questions que celui-ci pose.

**Mots-clés :** errance, potentiel utopique, espace, Echenoz

**Abstract:** This paper aims to enlighten the utopian power of wandering which creates new connections and relations with and inside space. For this purpose, this analysis will defend a new definition of the term of wandering itself, based on the etymology of the word as well as on the philosophy of Deleuze and Guattari. By focusing on three of Jean Echenoz's novels (*Un An*, *Le Méridien de Greenwich*, *Les Grandes blondes*), this paper will finally demonstrate the specific utopian power of wandering which confers to the contemporary character new ways to elaborate and respond to spatial issues.

**Keywords:** wandering, utopian power, space, Echenoz

En guise d'introduction à son livre *Espèces d'espaces*, Georges Perec écrit :

L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble ? On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça se coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça se cogne. (...) Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le ré-inventer (trop de gens bien intentionnés sont là aujourd'hui pour penser notre environnement...), mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire ; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie (Perec, 2015 : 12).

Plus qu'une simple introduction ou préface, ces lignes expriment en quelques mots un questionnement fondamental et existentiel, commun à tous les êtres humains : comment être à l'espace ? Quel rapport définir avec l'espace, être sédentaire ou nomade, être immobile ou en mouvement ? Ces questions sont d'autant plus percutantes qu'elles se posent avec urgence dans le contexte contemporain qui est le nôtre et qui enregistre une multiplication des mouvements migratoires, un accroissement des déplacements, une facilité toujours plus grande à se rendre d'un lieu à un autre, une démultiplication des moyens de transport et de leur fréquence, une problématisation des frontières et des identités nationales. Ces différents phénomènes, qui témoignent de l'instabilité spatiale du monde, ont un impact sur les individus qui éprouvent de plus en plus de difficultés à s'inscrire dans un lieu, à y habiter, à trouver une place dans le monde.

La littérature prend acte et témoigne de ces interrogations qui sont donc portées et réfléchies par les textes littéraires sur un mode qui leur est propre, celui de la fiction romanesque. A cet égard, la constatation posée par le critique littéraire T. Ravindranathan dans son essai *Là ou je ne suis pas, récits de dévoyage* est particulièrement éclairante :

A croire que l'angoisse ancienne de ne pouvoir atteindre un lieu, ou d'y être en proie à divers périls, avait fait place à celle de ne savoir l'occuper. (...) La question du lieu, de l'être-en-place, de l'être-dans-l'espace, maints textes clés de notre époque la lancent et relancent, comme si cette interrogation portant sur le *lieu* – où suis-je – pouvait tenir 'lieu' (instable, délogé, déplacé) de pensée de soi et du monde (Ravindranathan, 2012 : 10 et 76).

Le rapport à l'espace contemporain, problématique et problématisé, me semble constituer un cadre pertinent au sein duquel l'étude de l'errance peut se révéler plus que pertinente. Je voudrais soutenir que l'errance, parce qu'elle me paraît être un

mouvement qui questionne les usages quotidiens des routes, possède une véritable charge critique – une charge critique relevant plus précisément de l'utopie –, à même d'établir une prise de distance par rapport à nos représentations traditionnelles de l'espace et à nos modes de circulation à l'intérieur de celui-ci. L'errance serait donc un mouvement singulier qui permettrait de se réapproprier, de recréer certains rapports à l'espace, à la fois singuliers et multiples.

Trois grandes étapes baliseront mon propos. La première d'entre elles consistera à établir une proposition de définition de l'errance, construite à partir de l'étymologie du mot et de la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari<sup>1</sup>. Cette proposition de définition sera, dans un second temps, à confronter avec trois romans de Jean Echenoz, auteur français publié aux éditions de Minuit : *Un An*, *Le Méridien de Greenwich*, *Les Grandes blondes*. Enfin, il s'agira, par le biais d'une analyse qui démontre la force critique de l'errance, de mettre au jour le potentiel utopique de l'errance.

### **Vers une définition de l'errance**

Selon le dictionnaire *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, le mot *errance* apparaît vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle et, par la suite, ne se manifeste que très rarement avant la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il signifie alors « voyage, chemin » et serait un dérivé formé à partir du verbe en ancien français *esrer/errer* (« voyager, se déplacer »), lui-même issu du verbe latin *iterare* signifiant « voyager ». C'est à partir de ce verbe qu'est formé le participe présent errant, attesté dès le XII<sup>e</sup> siècle et signifiant « qui voyage sans cesse ». Cependant, comme l'attestent différents dictionnaires étymologiques<sup>2</sup>, le mot *errer* au sens de « voyager » possède un homonyme en ancien français : *errer* au sens d'« aller ça et là, s'écarter de la vérité, se tromper », dérivé du latin *errare* signifiant « s'égarer, faire fausse route, se tromper ». Ces deux sens ont progressivement fusionné

---

<sup>1</sup> Je mobiliserai ici les réflexions menées par Deleuze et Guattari dans leur diptyque *Capitalisme et schizophrénie*. Je résume très brièvement les grandes lignes de leur démarche. Dans un premier temps (celui de *L'Anti-Œdipe*, que l'on peut considérer comme le versant critique de leur entreprise), les deux auteurs mettent en procès les modes d'aliénation à l'œuvre dans le capitalisme et dans la psychanalyse œdipienne et ce, en confrontant leur régime respectif. Ils s'attèlent à penser l'inconscient comme une machine désirante et à montrer que le désir ne cesse d'investir les formations sociales. Dans un second temps (celui de *Mille plateaux*, considéré comme le pendant créatif et positif de *L'Anti-Œdipe*), les deux penseurs établissent une série de réflexions qui font justement droit au désir, montrent sa puissance de production, sa capacité à déterritorialiser les structures fixes et à provoquer des lignes de fuite créatrices.

<sup>2</sup> Cf. BAUMGARTNER, Emmanuèle & MENARD, Philippe (1996). *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*. Paris : Librairie générale française (Le Livre de Poche), p. 292 ; MITTERAND, Henri & DUBOIS, Jean & DAUZAT, Albert (1994). *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris : Larousse, pp. 264-265 ; PICOCHÉ, Jacqueline (1971). *Nouveau dictionnaire étymologique du français*. Paris : Hachette-Tchou (Les usuels), p. 255.

pour en arriver au sens général que nous connaissons aujourd'hui et dont le *Larousse* donne une définition claire et succincte. Selon ce dictionnaire, l'errance est « l'action d'errer », c'est-à-dire l'action d'« aller ça et là, à l'aventure, sans but » (*Le Petit Larousse illustré*, 2001 : 383). Le *Robert*, le *Littré* ainsi que le *Trésor de la langue française* témoignent de cette même fusion. On trouve dans le premier une définition quasi similaire à celle du *Larousse* (*Le Petit Robert*, 2011 : 920-921), le deuxième construit sa définition en deux points - « action de marcher, de voyager sans cesse » et « action de marcher sans but, au hasard » (*Le Nouveau Littré*, 2004 : 509-510) - tandis que le troisième définit l'errance comme une « situation de déplacement constant sans but » (*Trésor de la langue française*). En outre, ce dernier ouvrage insiste sur la dimension métaphorique du mot *errer* qui doit alors se comprendre au sens « d'hésiter », de « tergiverser ».

L'étymologie et ces définitions de l'errance permettent de tirer plusieurs constatations. Premièrement, la courte définition de l'errance met en évidence le fait qu'il s'agit bien d'une action et ce, pour deux raisons : d'une part, le mot même *action* est mentionné et, d'autre part, la nature grammaticale du complément de cette action – *errer*, un verbe à l'infinitif – souligne cette dimension active. À l'infinitif, ces verbes manifestent l'action à l'état pur, l'action comprise comme un pur déroulement. En termes aristotéliens, on peut dire que l'errance est une praxis, c'est-à-dire une action qui n'a pas d'autres finalités que celle de se faire, de se déployer : il s'agit bien de marcher sans but, au hasard.

Deuxièmement, la seconde partie de la définition insiste sur le fait qu'il n'y a pas de but à l'errance. L'errance est bien l'action qui fait aller ça et là, c'est-à-dire dans des endroits qui, s'ils peuvent être définis et localisables (ce qui n'est pas toujours le cas), ont cependant la particularité de toujours se trouver sur un même plan. L'expression « ça et là » illustre d'ailleurs linguistiquement cet aspect. D'une part, les lieux atteints et traversés au cours d'une errance sont comme autant de points établis sur une carte et, d'autre part, l'errance a cette capacité de lier des lieux par les trajets qu'elle dessine.

Le sens figuré de l'errance (« se tromper, faire fausse route ») pointe le fait que l'errance est faite d'égarements et de détours. Puisque l'errance n'a pas de but véritable (et donc, pas de chemins ou de lieux de passage prédéfinis), l'errant ne se trompe pas réellement de destinations ou de routes, toutes peuvent être parcourues. L'errance se définit donc aussi par les détours et les chemins sinueux que l'errant parcourt. Si celui-ci s'égare de la première route qu'il avait empruntée, les pistes, sentiers et autres voies qu'il arpentera font tout autant partie de son périple.

Dans le but d'asseoir théoriquement ces considérations d'ordre étymologique et lexical, il me semble pertinent d'éclairer ces trois caractéristiques à partir de *L'Anti-Œdipe* et *Mille plateaux*, ouvrages écrits par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ceci permettra de mettre au jour les trois mécanismes qui me paraissent être constitutifs de l'errance. Si l'errance est bien, comme je l'ai mentionné auparavant, une action, un mouvement, il s'agit plus précisément d'un mouvement de devenir. Suivant les deux auteurs, le devenir « ne produit pas autre chose que lui-même » (Deleuze et Guattari, 1972/1973 : 291). A l'inverse d'une ontologie essentialiste qui privilégierait les identités fixes et immuables, le devenir a ceci d'intéressant qu'il met en place une logique de mouvement intensif. Sur le corps sans organes se déploient des lignes de devenir qui ne cessent d'affecter les corps et de les faire passer par des seuils d'intensité. Les processus de devenir sont caractérisés par des lenteurs et des vitesses, au-delà – ou en-deçà – d'un mouvement effectif, localisé spatio-temporellement. C'est précisément cette variation intensive qui me paraît intéressante à souligner parce qu'elle est significative de la spécificité d'un devenir fluctuant qui opère de manière libre. Dans cette perspective, errer consiste donc d'abord à se déplacer de façon libre et l'errance est un mouvement qui ne produit rien d'autre que lui-même. L'errant marche pour le mouvement en tant que tel, pour le devenir en lui-même : être errant, c'est se mouvoir dans l'espace de façon indépendante et libre, en étant affranchi de tout cadre ou but précis.

Si le devenir n'a pas pour visée de produire autre chose que lui-même, il faut cependant garder à l'esprit qu'il ne s'effectue pas isolément. Bien au contraire, devenir implique « une multiplicité à termes hétérogènes, et à co-fonctionnement de contagion, [qui] entrent dans certains agencements » (Deleuze et Guattari, 1980 : 296). On ne devient pas autre mais « avec l'autre », c'est-à-dire que le devenir établit une connexion entre une multiplicité d'éléments qui se déterritorialisent et se reterritorialisent constamment. Cette dernière remarque permet d'en venir au second point, à savoir la puissance connective du corps sans organes. A cet égard, les réflexions posées au début de *L'Anti-Œdipe* sont déjà révélatrices de l'importance d'une connexion libre et multiple. Contre une vision exclusive de l'inconscient et du désir, les deux penseurs privilégient le « 'soit' des combinaisons et permutations où les différences reviennent au même sans cesser d'être des différences » (Deleuze et Guattari, 1980 : 85). Sur le corps sans organes se construisent des agencements et des machines qui connectent entre eux des éléments hétérogènes selon des lignes de fuite et des devenirs singuliers. La spécificité de ces connexions est de se faire sans ordre établi (mais au contraire selon des lignes de déterritorialisation qui se renouvellent sans cesse). Cette prédominance de la connexion et de l'hétérogénéité contribue ainsi à mettre sur pied un modèle rhizomatique de la

pensée. Le rhizome, terme qui tire son origine de la biologie, se présente sous la forme d'une racine à multiples embouts, qui se développe selon des configurations multiples : « Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes » (Deleuze et Guattari, 1980 : 16). Dans cette perspective, l'errance se comprend comme un mouvement qui trace des lignes entre des points situés sur une même surface. Les trajets de l'errant connectent villages, villes et pays et ceux-ci sont entièrement subordonnés à ceux-là.

En outre, les lignes du rhizome ont ceci de particulier qu'elles « oscillent entre les lignes d'arbres qui les segmentarisent et même les stratifient, et des lignes de fuite ou de rupture qui les emportent » (Deleuze et Guattari, 1980 : 632). En d'autres termes, on ne peut opposer territorialisation et déterritorialisation<sup>3</sup> sans penser la tension et le lien qui existent entre les deux pôles. Cette dernière observation mène au dernier point d'analyse. Comme je l'ai écrit dans l'esquisse de définition, l'errance semble faite de détours et de déviations. Ces détours peuvent se comprendre comme les oscillations qui s'établissent sans cesse entre organisme et corps sans organes, entre points et lignes, entre espace strié et espace lisse, entre lignes molaires et lignes moléculaires, entre sédentarisme et nomadisme, entre territoires et lignes de fuite. Ces différents couples d'opposés ne sont pas saisis dans une logique binaire d'exclusion. Bien au contraire, l'échange est permanent :

Entre les deux pôles, il y a tout un domaine de négociation, de traduction, de transduction proprement moléculaire, où tantôt les lignes molaires sont déjà travaillées par des fissures et des fêlures, tantôt les lignes de fuite, déjà attirées vers des trous noirs, les connexions de flux, déjà remplacées par des conjonctions limitatives (Deleuze et Guattari, 1980 : 273).

Ces quelques lignes illustrent très clairement l'entrelacement dynamique et nécessaire qui lie chaque série des termes repris ci-dessus. En ce sens, errer se présente comme un mouvement qui ne cesse d'osciller entre déterritorialisation et territorialisation. Pour le dire autrement, celui qui erre dessine de nouveaux trajets de façon libre, mais il n'est jamais à l'abri de retomber sous le joug d'un pouvoir extérieur qui déciderait alors de ses mouvements et de ses déplacements.

Sur la base de ces considérations d'ordre étymologique, lexical et théorique, je proposerai une ébauche de définition de l'errance centrée autour de trois points qui spécifient les trois mécanismes constitutifs de cette manière d'être à l'espace : l'errance

---

<sup>3</sup> Pour éviter un flou conceptuel, territorialisation signifie plus précisément rentrer dans le droit chemin, dans le système social ou la structure de l'ordre établi, alors que déterritorialisation signifie en sortir, prendre un chemin de traverse.

se présente comme un mouvement de devenir libre doué d'une capacité de connexion et toujours susceptible d'être reterritorialisé, c'est-à-dire ramené dans des itinéraires définis et assujetti à un but extérieur. Ces trois mécanismes seront les trois angles d'approche à partir desquels j'aborderai l'analyse de trois romans de Jean Echenoz : *Un An*, *Le Méridien de Greenwich*, *Les Grandes blondes*.

### **Cartographie de trois mouvements d'errance**

Avant d'entamer l'étude des mouvements d'errance dans ces trois romans, quelques mots sur leur diégèse respective. *Un An* met en récit l'errance de Victoire qui, pendant une longue année, passe d'un lieu à l'autre sans itinéraire prédéfini. Constatant la mort de Félix<sup>4</sup>, son compagnon du moment, et voulant éviter les soupçons et les accusations, la jeune femme décide de partir sur les routes et embarque dans le premier train qui se présente à elle. Pendant une année, elle erre dans le Nord de la France, habite temporairement maisons louées, chambres d'hôtels et abris de fortune. Au terme d'un an de déplacements, Victoire retourne à Paris et retrouve son ancienne vie. *Le Méridien de Greenwich* narre la longue aventure de deux sociétés secrètes qui cherchent à retrouver Byron Caine, un étrange scientifique. Celui-ci, en charge d'un projet de haute importance, s'est enfui sur une île et y continue son travail. Tout au long du roman, les tenants et aboutissants de l'histoire restent flous : les personnages et les lecteurs demeurent dans une certaine confusion par rapport aux événements qui surviennent. Après plusieurs retournements de situation, le roman se conclut singulièrement : l'île explose, le projet disparaît, la plupart des personnages meurent et les seuls survivants partent pour le pôle Nord. Le roman *Les Grandes blondes*, quant à lui, raconte la course-poursuite entre d'apparents détectives privés et Gloire Abgrall, une ancienne star du cinéma. Cette dernière, recherchée par une société de télévision, a disparu depuis quatre ans et tient à garder l'anonymat. Aidée de Béliard, personnage fantastique faisant office d'ange-gardien, la jeune femme traverse les continents afin d'échapper à ses poursuivants.

Trois romans, trois errances, à la fois singulières et similaires. Ces mouvements sont singuliers car ils se déploient chacun dans un cadre spécifique et occupent plus ou moins de place au sein des romans : ainsi, l'errance est prépondérante au sein d'*Un An*, apparaît ponctuellement dans *Le Méridien de Greenwich* et occupe une position

---

<sup>4</sup> En réalité, Félix n'est pas véritablement mort. Son cœur s'est arrêté pendant quelques instants, pour ensuite se remettre à battre. La fin du roman et la lecture de *Je m'en vais* permettent de comprendre ces éléments.

intermédiaire au sein des *Grandes blondes*). Cependant, ces errances se rapprochent et se solidarisent dans la mesure où elles permettent de faire émerger des enjeux communs et sont analysables à partir d'un même angle d'approche, un angle d'approche à trois entrées.

La première d'entre elles, comme je l'ai mentionné plus haut, est celle qui conçoit l'errance comme un mouvement de devenir. Ainsi, dans les trois cas, ce qui importe réellement n'est pas l'endroit ni le but en eux-mêmes mais bien le fait d'être mobile. Dans *Un An*, Victoire ne cesse de se déplacer d'un lieu à l'autre. Chaque nouveau lieu et chaque direction sont choisis au hasard, comme l'illustre clairement le passage suivant, situé à peu près à la moitié du roman :

Faute de se résoudre encore à rejoindre une grande ville, elle continuait de choisir au hasard sur sa carte, souvent sur la foi du seul son de leur nom, des agglomérations mineures où elle tâchait toujours de se nourrir et s'abriter pour une ou deux nuits. Cela produirait une errance en dents de scie, pas très contrôlée : s'il se pourrait qu'on fit quelque détour pour l'avancer, il arriverait aussi qu'elle dût s'adapter à une destination, ceci équilibrant cela. Son itinéraire ne présenterait ainsi guère de cohérence, s'apparentant plutôt au trajet brisé d'une mouche enclose dans une chambre (Echenoz, 1997 : 63).

Cette errance en dents de scie commence directement, dès le début du roman. Ainsi, Victoire choisit sa première destination sans y réfléchir, motivée uniquement par le désir de partir et de s'éloigner au plus vite : « Victoire chercha sur un écran le premier train capable de l'emmener au plus vite et le plus loin possible : l'un, qui partait dans huit minutes, desservirait Bordeaux » (Echenoz, 1997 : 8). Une fois à Bordeaux, elle embarque dans un nouveau train qu'elle choisit au hasard, pour « brouiller les pistes » et poursuivre son périple. La suite du roman se construit selon une même logique : Victoire se déplace en « direction de n'importe où » et s'oriente « n'importe comment, au gré des panneaux indicateurs et sans but précis » (Echenoz, 1997 : 81 et 96). Le roman insiste sur le caractère secondaire des destinations au profit du mouvement qui permet à Victoire de passer d'un lieu à l'autre.

Dans *Le Méridien de Greenwich*, un personnage attire plus particulièrement l'attention : il s'agit de Théo Selmer, traducteur employé par l'ONU. Du jour au lendemain, ce personnage quitte son travail, traverse l'Amérique latine où il commet un triple meurtre et devient membre de l'organisation secrète dirigée par Carrier. Alors que Théo Selmer vit une existence relativement simple et normale, celui-ci modifie radicalement son comportement et tombe alors dans une forme d'errance très particulière. Ce changement frappe non seulement par son aspect soudain mais aussi par

son absence totale de raison précise. Tandis que le personnage se rend à son travail comme à son habitude, les choses changent soudainement : « Puis, sans qu'il sût très bien comment ni pourquoi, brusquement, il cessa ; arrêta de traduire, de travailler, de fonctionner ; se mit en grève » (Echenoz, 1979 : 63). Suite à ce brusque arrêt, l'homme semble alors agir uniquement en fonction de ses pulsions. Théo Selmer consacre les mois suivants « à se mouvoir en zigzag à travers l'Amérique du Sud » (Echenoz, 1979 : 64) et ce, sans s'arrêter : « Saisi par une sorte d'impatience perpétuelle, il lui devint impossible de demeurer plus de quinze jours dans une même ville » (Echenoz, 1979 : 65).

Enfin, personnage principal du roman *Les Grandes blondes*, Gloire Abgrall est une femme disparue depuis plusieurs années. Après un bref succès à la télévision et une déchéance aussi rapide que soudaine, « le parcours perceptible de Gloire Abgrall s'interrompt net le jour de sa sortie de prison » (Echenoz, 2006 : 31-32). Depuis quatre ans, la jeune femme se cache dans un petit village de Bretagne et « a coupé toute relation passée, une deuxième fois elle a changé de nom, se faisant appeler Christine Fabrègue, et transformé son apparence » (Echenoz, 2006 : 69). Cependant, des hommes engagés par une société de télévision finissent par retrouver l'ancienne star. Celle-ci quitte alors sa maison, s'échappe et débute un voyage imprévisible. Au cours de son parcours d'errance, la jeune femme arpente le monde et traverse de nombreuses villes telles que Paris, Sydney et Bombay. Ce mouvement d'errance, également mouvement de fuite, frappe par son imprévisibilité et sa radicalité. La violente réaction de Gloire suite aux visites de ses poursuivants et sa prompte décision à s'en aller témoignent de ces deux aspects.

Routes empruntées et villes traversées importent donc peu, l'essentiel étant d'être mobile. Ni Victoire, Ni Théo Selmer, ni Gloire Abgrall ne voyagent pour visiter ou pour rejoindre des amis, ils ne planifient ni leurs prochaines destinations, ni leurs prochaines activités. Rien n'est prévisible, l'essentiel consiste à enchaîner les déplacements pour se maintenir en mouvement. De ce point de vue, les errances des trois personnages se présentent comme des mouvements de devenir, des mouvements libres et n'ayant aucun but si ce n'est celui de se déployer.

Par ailleurs, dans les trois romans, les descriptions des trajets et déplacements l'emportent toujours sur celles des destinations. *Un An* est le roman le plus emblématique de cet aspect car, tandis que les indications relatives aux lieux se font de plus en plus maigres au fil du récit, celles concernant les trajets et moyens de transport prennent de plus en plus d'importance. Tout en primant sur les lieux, le mouvement assure la connexion entre chacun d'entre eux. Les différents points qui constituent l'itinéraire des personnages s'agencent grâce à leurs déplacements et sont dotés d'un

statut analogue : il s'agit de lieux dans lesquels les personnages s'arrêtent temporairement sans jamais les investir personnellement. Qui plus est, ces transports et ces lieux sont placés sous le signe commun du mouvement, d'« un monde (...) promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère » (Augé, 1992 : 100). En effet, qu'il s'agisse d'hôtels, de places publiques, d'abris, de trains ou de cars, les romans regorgent de ce qu'on peut appeler, à la suite de Marc Augé, des non-lieux. L'auteur, qui forge ce terme dans un essai anthropologique intitulé *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, cite comme non-lieux les espaces suivants, espaces mobiles ou immobiles :

Voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits 'moyens de transports' (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution, l'écheveau complexe, enfin, des réseaux câblés ou sans fil (Augé, 1992 : 101-102).

Enfin, on observe dans les trois romans un mécanisme de territorialisation qui vient nuancer la dimension libre et spontanée de l'errance des personnages. Dans *Un An*, cette territorialisation s'actualise par l'intermédiaire de Louis-Philippe, ami de Victoire et personnage énigmatique dont la particularité réside dans sa capacité à toujours retrouver la jeune femme. Installée depuis peu dans le pavillon de Saint-Jean-de-Luz, Victoire reçoit la visite inattendue de Louis-Philippe :

Retenant le battant, Victoire se pencha silencieusement vers l'extérieur sans reconnaître aussitôt l'intrus qui, tête par avance renversée en arrière, regardait dans sa direction. Mais qu'est-ce que tu fais-là ? dit-elle. Ouvre-moi, répondit Louis-Philippe (Echenoz, 1997 : 29-30).

Cette faculté à retrouver la jeune femme est dotée d'un effet reterritorialisant<sup>5</sup> : la jeune femme ne se libère jamais entièrement de ce qu'elle fuit. Cet aspect est d'autant plus marquant que Louis-Philippe donne systématiquement à Victoire des nouvelles de Félix. Par ailleurs, c'est une rencontre avec Louis-Philippe qui mettra fin à l'errance de Victoire. Dans le débit d'autoroute qui abrite leur dernière rencontre, la conversation se porte à nouveau sur Félix :

L'affaire Félix était close, fit-il savoir, il ne fallait plus y penser. On avait fini par la classer en écartant toute responsabilité de Victoire. Bien que sa disparition eût d'abord intrigué,

---

<sup>5</sup> C'est-à-dire d'un effet qui ramène Victoire vers ce à quoi elle tentait d'échapper.

on n'avait qu'à peine envisagé de retenir quoi que ce fût contre elle. Pas de soupçon ni même de supposition : elle pouvait maintenant rentrer à Paris (Echenoz, 1997 : 104).

De fait, après cette conversation, Victoire reprend sa route et se rend en auto-stop jusque Paris. Ces deux rencontres se situent respectivement au début et à la fin de l'errance de Victoire, qui se révèle donc encadrée par les interventions de Louis-Philippe.

Dans *Le Méridien de Greenwich*, la dimension impulsive et libre de l'errance de Théo Selmer est contredite dans la suite du roman. En effet, après ses pérégrinations en Amérique latine, Selmer rentre à Paris et rencontre Carrier. Au fil de leur conversation, Carrier fait peu à peu comprendre au traducteur que celui-ci travaillait déjà pour son organisation mais sans en être conscient. Un extrait de leur dialogue permet d'éclairer ces derniers propos :

- Je ne travaillais même pas, argumenta-t-il. Je ne travaillais quand même pas pour vous ?

- Bien sûr que si, dit Carrier.

(...)

Eh bien voilà, fit Carrier avec une sorte de gêne, comme s'il tentait d'expliquer un théorème à un trisomique. Voilà, c'est très simple. A partir de là, nous vous avons observé quelques temps. Et puis, quand nous avons eu l'impression que vous réagiriez comme il était souhaitable, il a suffi de faire en sorte que les Américains prennent le même autocar que vous.

(...)

C'était délicat. Il était impératif que personne ne puisse remonter à nous à partir de cette histoire. Si vous aviez échoué, si vous vous étiez fait prendre, personne n'aurait pu savoir que c'était nous qui avions monté l'affaire, puisque vous-même ne le saviez pas (Echenoz, 1979 : 100-101).

Ces quelques lignes témoignent d'un retournement complet de situation. Ce bref passage démontre que l'errance de Selmer, loin d'être libre et pulsionnelle, est en réalité soumise à un pouvoir extérieur. Sous l'apparence d'une errance libre et autonome, le mouvement de Théo Selmer se révèle être le fruit d'une organisation externe.

Enfin, dans *Les Grandes blondes*, la liberté de décision de Gloire se perd subitement et les déplacements du personnage sont alors le résultat de décisions externes et indépendantes de sa propre volonté. Après quelques voyages, Gloire rencontre des trafiquants qui la persuadent et l'obligent à travailler pour eux. A deux reprises, la jeune femme se voit confier une mission qu'elle ne peut pas refuser :

J'aimerais vous confier un objet que je veux faire parvenir à mon parent de Bombay. (...)

Ça vous dit de vous en occuper ? Voyage payé, bien sûr (Echenoz, 2006 : 161).

C'est tout simple, dit Moopanar, je dois expédier quelque chose dans votre pays. Il s'agirait seulement d'accompagner cette chose. Veiller à ce que tout se passe bien. Etre là, quoi (Echenoz, 2006 : 185-186).

Dans ces deux exemples, on observe une entière reterritorialisation des mouvements de Gloire. Au départ libre et relativement autonome, l'errance de la jeune femme se retrouve subordonnée à un pouvoir extérieur, c'est-à-dire la volonté des trafiquants. Nous observons donc un changement progressif et complet des mouvements de Gloire qui, d'instinctifs à libres, deviennent soumis et contraints. D'une manière générale, Les mouvements d'errance et de reterritorialisation ne sont donc pas opposés l'un à l'autre dans des positions statiques mais reliés par une ambivalence dynamique.

### **L'errance, un mouvement à potentiel utopique ?**

Sur la base de ces analyses, je voudrais montrer dans quelle mesure ces trois mouvements d'errance sont dotés d'un potentiel critique et, plus précisément, utopiquement critique. Ce potentiel de l'errance – qui réside selon moi dans la capacité qu'a ce mouvement à remettre en question les manières de se rapporter à l'espace - n'est pensable que dans la mesure où l'on explicite le lien fondamental entre espace et utopie. En effet, l'utopie, qu'il s'agit ici de penser non plus en tant que société idéale, mais en tant que potentiel ou puissance de rupture et d'interrogation, me semble avoir comme condition de possibilité l'ambiguïté spatiale qui la constitue et qu'elle travaille.

Qu'il s'agisse de Paul Ricœur, de Pierre Macherey ou de Miguel Abensour, les différents philosophes qui ont réfléchi au concept d'utopie au cours du XXe siècle mettent tous en évidence la puissance critique dont elle est dotée. Par ailleurs, si l'utopie peut se comprendre comme mise à distance du réel et remise en cause de l'ordre établi, elle est également mise à distance de sa propre effectivité : l'utopie n'a pas pour but de se réaliser. D'ordre fictionnelle, l'utopie opère un court-circuitage entre le contexte socio-culturel à partir duquel elle émerge et les espaces spatiaux-temporels, lieux de nulle part, qu'elle met en récit ; elle ne vise jamais sa réalisation effective. Ce paradoxe, de nature logique, est important à mentionner car il me semble prendre source dans un paradoxe spatial, un paradoxe qui ferait justement jouer les catégories de l'espace, le « là » et le « pas là », le « lieu » et le « non-lieu », l'inscription dans le monde et l'insularité radicale de l'utopie, ceci indiquant à nouveau le lien fondamental et étroit qui relie espace et utopie. Celle-ci est en effet intéressante à réfléchir en tant qu'espace singulier qui est non-lieu, c'est-à-dire en tant que lieu niant son inscription dans l'espace tout en

affirmant ne pas être sans rapport avec celui-ci. Cette dimension de non-lieu fait droit à la négativité qui constitue l'utopie et c'est précisément cette négativité qui permettrait de faire jouer l'utopie comme double mise à distance. En effet, la dimension de non-lieu est tout d'abord un moyen d'éviter toute délimitation définitive de l'utopie comme espace figé et ne cesse de mettre en mouvement l'effectivité des cadres spatio-temporels du présent. Ensuite elle empêche toute réalisation effective de l'utopie car celle-ci supposerait que le non-lieu devienne entièrement lieu et, par-là, l'utopie se dénaturerait entièrement pour se figer en une réalisation spatiale donnée, démise de toute puissance critique.

Pour en revenir aux trois romans d'Echenoz, l'errance des personnages me semble dotée d'un potentiel utopique dans la mesure où elle permet à ceux-ci d'échapper à une situation problématique et met alors en place une manière singulière d'être dans l'espace. Dans les trois cas, partir apparaît comme la seule solution possible pour les personnages. Ainsi, face aux problèmes qui se posent à elles, Victoire et Gloire réagissent immédiatement et similairement : il faut quitter les lieux et s'en aller. L'incipit d'*Un An* est particulièrement significatif à cet égard puisqu'en une phrase sont posés le problème et le départ du personnage : « Victoire, s'éveillant un matin de février sans rien se rappeler de la soirée puis découvrant Félix mort près d'elle dans leur lit, fit sa valise avant de passer à la banque et de prendre un taxi vers la gare Montparnasse » (Echenoz, 1997 : 8). Au sein du *Méridien de Greenwich*, partir est l'unique moyen que trouve Théo Selmer pour se tirer de la situation d'engluement et d'ennui dans laquelle il est pris au piège.

Cette mise en mouvement est l'amorce du potentiel utopique de l'errance. Outre le fait que le début de l'errance des personnages débloque ceux-ci de la situation dans laquelle ils étaient englués, ceux-ci se réappropriant alors une certaine forme de liberté, leur mouvement d'errance leur permet de créer un nouveau rapport à l'espace, à la fois critique et singulier. Tout d'abord, de par son imprévisibilité et parce qu'elle n'a aucun but si ce n'est celui d'être un mouvement qui se déploie pour lui-même, l'errance détourne l'usage quotidien des routes : habituellement moyens, intermédiaires par le biais desquels voyageurs et usagers des routes réalisent un but précis (par exemple, arriver à une destination), les routes non seulement deviennent pour les personnages la condition de leur liberté mais acquièrent, de façon plus générale, une autonomie propre : les routes valent en tant que routes, en tant qu'espace qui est condition de possibilité et actualisation de l'être en errance.

En outre, l'imprévisibilité de l'errance permet aux personnages d'échapper aux logiques de quadrillage et de rationalisation des déplacements, logiques structurantes au sein du monde contemporain. Sans aucun but et spontanée, l'errance apparaît comme

une façon d'être à l'espace qui remet en question le répertoriage systématique des déplacements et la localisation permanente de tout un chacun (l'exemple du GPS n'en n'est qu'un parmi d'autres), la tendance de plus en plus accrue à se mouvoir le plus efficacement possible dans un but précis et ce, qu'il s'agisse d'un but économique, politique ou encore récréatif.

Ensuite, l'errance permet la remise en question d'un mode d'être à l'espace stationnaire, fixe, et ce, au profit d'un mode qu'on pourrait appeler en transit permanent. Dans les trois cas qui nous occupent, les personnages quittent leur environnement quotidien pour une vie d'errance qui deviendra leur nouvelle manière d'être à l'espace. A l'inverse d'une vision qui privilégierait la sédentarité, l'errance des trois personnages – qui ne cessent de passer d'un lieu à l'autre, de prendre une multitude de transports - fait du mouvement le principe opérant de leur manière d'être au monde. De ce fait, c'est aussi et plus particulièrement la manière d'habiter un lieu qui est questionnée. Qu'il s'agisse de Théo Selmer et Gloire Abgrall qui n'occupent que temporairement des chambres d'hôtels ou de Victoire qui multiplie les façons d'habiter (appartement provisoire d'abord, hôtels ensuite, abris et vie en autogestion enfin), il y a dans les trois romans une remise en question de l'habitation permanente et de la propriété privée au profit d'une manière d'habiter plus souple et plus mobile.

Enfin, il me semble que les connexions permises par l'errance, qui met sur un même plan les différents lieux par lesquels passent les personnages (capitales, grandes villes mais aussi petits villages), permet une remise en cause de la hiérarchie entre centre et périphérie. A l'inverse d'une vision centriste mettant sur piédestal une capitale par rapport à laquelle se rapportent tous les autres lieux, ici est privilégiée une vision que l'on pourrait qualifier de rhizomatique. Celle-ci nous invite à repenser les liens et les rapports de domination entre grosses villes et petits villages, au profit d'une vision spatiale où chaque lieu occupe une place d'importance équivalente.

Notion riche et complexe s'il en est, l'errance me semble déployer un potentiel utopique fort, permettant d'interroger et de remettre en question nos rapports à l'espace. Ce potentiel d'utopique, dont j'ai tenté de montrer dans cet article les actualisations au sein de trois romans de Jean Echenoz, me semble d'autant plus intéressant à analyser que la question de l'espace – et sa problématisation – se pose avec de plus en plus d'insistance dans la littérature contemporaine.

## Bibliographie

- ABENSOUR, Miguel (2000). *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*. Paris : Sens & Tonka.
- ANALYSE ET TRAITEMENT INFORMATIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE. « *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi) » [en ligne]. France : CNRS & Université de Lorraine [disponible le 18/06/2016] < <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> >.
- AUGE, Marc (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle ».
- BAUMGARTNER, Emmanuèle & MENARD, Philippe (1996). *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*. Paris : Librairie générale française, « Le Livre de Poche ».
- BLUM, Claude & PRUVOST, Jean & ALAOUI, Khalid (e.a) (2004). *Le Nouveau Littré* (éd. augmentée). Varese : Garnier.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1972/1973). *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*. Paris : Minuit, « Critique ».
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit, « Critique ».
- ECHENOZ, Jean (1979). *Le Méridien de Greenwich*. Paris : Minuit.
- ECHENOZ, Jean (1997). *Un An*. Paris : Minuit.
- ECHENOZ, Jean (2006). *Les Grandes Blondes*. Paris : Minuit, « Double, 34 ».
- LAROUSSE (2001). *Le Petit Larousse illustré*. Paris : Larousse.
- MACHEREY, Pierre (2011). *De l'utopie !* Paris : De l'Incidence Editeur.
- MITTERAND, Henri, DUBOIS, Jean, DAUZAT, Albert (1994). *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris : Larousse.
- PEREC, Georges (2000). *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, « L'espace critique ».
- PICOCHÉ, Jacqueline (1971). *Nouveau dictionnaire étymologique du français*. Paris : Hachette-Tchou, « Les usuels ».
- RAVINDRANATHAN, Thangam (2002). *Là Où Je ne suis pas. Récits de dévoyages*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du texte ».
- RICŒUR, Paul (2005). *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Seuil.
- ROBERT (2011). *Le Petit Robert*. Paris : Le Robert.

## DE L'INCESSANTE INQUIÈTUDE À LA QUÊTE DU BONHEUR

NATÁLIA ALVES  
Universidade de Aveiro  
[natalia.alves@ua.pt](mailto:natalia.alves@ua.pt)

**Résumé :** Le voyage vers une destination lointaine et méconnue est une constante dans les œuvres dhôteliennes, comme si les personnages avaient obligatoirement un chemin à parcourir avant de découvrir le bonheur, dans un *ailleurs* qui, en fait, n'en est pas véritablement un. Nous constatons qu'il existe chez André Dhôtel l'intention de dévoiler le monde par le voyage, l'errance, la nature par les promenades. Outre le fait de vouloir quitter leur terre natale, il est commun que les personnages éprouvent une forte pulsion intérieure, qui les encourage à fuir leur quotidien. Nous nous proposons d'aborder la poétique dhôtélienne de l'errance dans les œuvres *La Maison du bout du Monde*, *L'Île aux oiseaux de fer* et *Un Adieu, mille adieux* où nous retrouvons ce besoin de partir à l'aventure en quête d'un idéal, d'un bonheur qui semble perdu.

**Mots-clés :** L'errance, l'ailleurs, Dhôtel, l'apprentissage, la quête identitaire.

**Abstract :** The journey towards a faraway and unknown destination is a constant in dhôtelian works as if characters had mandatorily a path to cover before finding bliss in an elsewhere, which in fact, is not one. We recognise that André Dhôtel has the intention to unveil the world by the travel, the wandering, and the nature by the walk. In addition to the wish to leave their native land, it is common that characters experience a strong inner pulse that encourages them to run away from their everyday life. We propose to approach the dhôtelian poetic of the wandering in the works *La Maison du bout du Monde*, *L'île aux oiseaux de fer* and *Un Adieu, mille adieux* where we find the need to leave in adventure in the quest of an ideal, a bliss that seems lost.

**Keywords:** Wandering, the elsewhere, Dhôtel, apprenticeship, identity quest.

À l'image des écrivains de voyage, qui privilégient le réel à la fiction, Dhôtel s'inspire souvent d'espaces réels pour tracer l'itinéraire des voyages de ses personnages ; mais poussé par l'imagination, il va rapidement transformer ces espaces réels en espaces rêvés et il va y faire intervenir un amalgame de faits, d'événements qui vont transformer l'univers diégétique et le rendre magique et mystérieux. Pour Philippe Blondeau : « le monde de Dhôtel est en effet un monde que l'on ne peut découvrir qu'en flânant, en errant, en s'arrêtant et certainement pas en allant droit au but » (Blondeau, 2003 : 40). Ce « promeneur campagnard » connaît bien les mystères de la nature et va les faire connaître à ses personnages ; il va les faire s'arrêter pour observer le paysage qui les entoure, mais ce tout en continuant leur poursuite incessante :

Si labyrinthiques que soient les itinéraires dhôteliens, il faut bien qu'ils conduisent quelque part, vers quoi les personnages semblent procéder par une succession de tentatives qui sont autant d'approches du lieu à la fois imaginaire et réel vers lequel tend toute l'organisation du roman. (Blondeau, 2003 : 254)

Les lieux sont fréquemment inaccessibles ou difficiles à franchir, les parcours sont souvent repris, répétés, avant que s'effectue véritablement le départ, comme si le héros était poussé par une force intérieure, par un profond désir de changement.

Les premiers voyages annoncent, dès lors, qu'il existe chez le personnage principal le besoin de partir en quête de soi, de réaliser une quête identitaire, puisque la vie, telle qu'il la mène, ne lui convient pas. Être de sensations et de sentiments, différent de par l'intérêt qu'il porte aux choses simples, il est insatisfait et donc un tourment incessant l'empêche de vivre à l'endroit où il se trouve et avec les gens qu'il fréquente. Muni d'une capacité d'introspection inapaisable, le héros dhôtelien prend en main sa vie en partant pour l'aventure, mais avant son véritable départ, des allées et venues paraissent vouloir fonctionner comme une étape de son apprentissage, puisque, grâce à elles, il atteint un degré de connaissances qui va l'aider à atteindre la maturité psychologique. Nous constatons, par ailleurs, que ces multiples départs font naître de nouveaux sentiments et que, par conséquent, le héros est prêt à côtoyer le mystère, à dompter son anxiété, à contempler les détails qui, en apparence, seraient sans importance et, enfin, à laisser que ses sensations se maintiennent en éveil.

Hubert Juin dit à ce propos que : « les romans de Dhôtel sont des romans d'initiation ou d'apprentissage (...). Mais l'initiation se développe ici à l'envers de ce qu'on pourrait attendre car il ne s'agit pas de conquérir la maîtrise du monde, mais d'en saisir les images » (*Apud* Blondeau, 2003 : 53). En effet, par le voyage, Dhôtel nous fait

découvrir un monde où réel et irréel se fondent, une nature au pouvoir envoutant, des personnages étranges.

À son tour, et au sujet de l'absolu et de l'errance de l'homme, Jacques Bril relève que :

(...) O homem busca (...) um equilíbrio interno, demanda um território longínquo, foge de uma flutuação climática; ele age sob o impulso de um qualquer desejo e tende para o desconhecido, oscilando entre um projecto e a sua realização, entre a partida e a chegada: "L'être humain est un migrateur. (...) Le voyage est d'abord, et bien qu'à son insu, en quête d'un savoir." (*Apud* Lamas, 1997 : 447)

Effectivement, chez les héros dhôteliens leur quête individuelle les conduit souvent au lieu de départ. Ils prennent conscience que ce qu'ils recherchaient désespérément ailleurs, à savoir le bonheur, se trouvait, en fait, dans leur quotidien et se trouvait, depuis toujours, auprès d'eux.

Daniel Poiron écrit à son tour que le héros, au cours de son voyage – à bien des égards initiatique – doit surmonter des obstacles et vaincre des étapes avant d'atteindre la vérité : « (...) A viagem torna-se a iniciação e a aprendizagem, a própria vida. A viagem representa metaforicamente a vida e, paralelamente, as suas etapas, os encontros, os erros da caminhada presentificam-na metonimicamente ». (*Apud* Lamas, 1997 : 448)

Par conséquent, nous essayerons, maintenant, de procéder à une analyse des différentes étapes, des diverses rencontres, des multiples obstacles auxquels le héros est soumis avant d'atteindre l'idéal, le bonheur, c'est-à-dire, le lieu d'où il était parti. Puisque cette quête initiatique est, avant tout, une quête identitaire, nous étudierons également les processus qui permettront au héros d'évoluer dans son apprentissage.

## **1 – La remise en cause de soi**

Le héros dhôtelien s'aperçoit subitement qu'il n'est pas heureux dans le milieu dans lequel il vit et il décide donc de partir à la recherche d'un on ne sait quoi, à l'aventure, dans le but d'atteindre un idéal.

En fait, il entame une quête et, par conséquent, il doit subir des épreuves, surmonter des obstacles, rencontrer des personnages qui veulent l'empêcher de progresser et d'autres qui le font avancer. Avant même de se lancer dans la quête, un phénomène se produit qui vient, désormais, bouleverser la vie du héros. Il décide donc de partir, mais au hasard et, par conséquent, tout peut lui arriver. Contrairement au chevalier du Moyen Âge, qui partait à la recherche du Graal, le héros dhôtelien part à la

découverte du bonheur. Or, comme il s'agit d'une quête initiatique, « Les épreuves que doit vaincre [le] personnage (...) ont leur modèle dans les aventures du Héros mythique » (Eliade, 1957 : 35). En ce qui concerne la Quête du Graal, Tzvetan Todorov affirme que : « Ce récit raconte la quête de quelque chose ; or ceux qui cherchent ignorent sa nature. Ils sont obligés de chercher non ce que le mot désigne, mais ce qu'il signifie ; c'est une quête de sens (« la quête du Saint-Graal ne cessera pas avant que l'on ne sache la vérité. ») » (Todorov, 1971 : 146).

Effectivement les personnages dhôteliens sont eux aussi à la recherche d'un sens, mais pour leur vie, puisqu'ils sont instables et se sentent inadaptés à leur environnement social. Ils éprouvent donc un besoin incontrôlable de partir en voyage, à l'aventure, en quête d'un idéal, qui se situe dans un *ailleurs*.

Marc Eigeldinger réfléchit, lui, sur la question du héros moderne :

Au XIX<sup>e</sup> siècle, [le héros mythique] est devenu "un symbole profondément humain", exprimant une vérité de nature poétique, il a subi une transmutation et un élargissement qui ont fait de lui la figure de la quête de l'idéal impossible, de telle sorte qu'il appartient à la même famille mythique que Dom Quichotte et Faust. (Eigeldinger, 1987 : 33)

Aussi Dhôtel ne pouvait-il que donner cet attribut à ces personnages : ils partent en quête dès qu'ils se sentent mal, sans savoir véritablement pourquoi, poussés par un sentiment inqualifiable, et ils ne reviennent chez eux que lorsque, finalement, ils comprennent que ce bonheur qu'ils jugeaient ailleurs n'a jamais cessé de se trouver auprès d'eux. Ainsi, les protagonistes dhôteliens pâtissent-ils de nombreuses souffrances psychologiques avant d'atteindre l'objet de leur quête et, comme nous l'avons déjà mentionné auparavant, chacun décide de partir à l'aventure après le surgissement d'un fait nouveau, que nous allons qualifier d'effet déclencheur. Par exemple, dans *La Maison du bout du monde*, Florent ressent le besoin de s'évader après avoir entendu l'histoire de la chaîne en or, c'est pourquoi l'image de cet objet le hante et, inconsciemment, le pousse vers cet *ailleurs* inconnu :

Cependant, Florent avait parfois des visions rapides dont il prenait à peine conscience. Dans le foyer de la grande cheminée, au milieu des braises, le dessin lumineux de la chaîne d'or pouvait parfois apparaître. Cela passait très vite, et Florent savait à peine qu'il avait vu soudain une image prodigieuse. (Dhôtel, 1970 : 66)

Poussé par une force intérieure qu'il ne parvient point à contrôler, Florent entreprend subitement de partir droit devant lui, au hasard des chemins, à travers

champs, d'un pas de plus en plus rapide, comme si cet *ailleurs* l'appelait. De même, dans *L'Île aux oiseaux de fer*, Julien Grainebis, après le mariage de sa sœur, « éprouva un ennui nouveau » (Dhôtel, 2002 : 12) causé par l'absence, dans la vie quotidienne du héros, de celle-ci. En effet, sa sœur quitte la maison pour vivre son mariage et Julien éprouve une profonde perte. Aussi, décide-t-il de prévenir ses parents qu'il va quitter la maison, ce qui les surprend : « Et c'est ainsi que Julien partit pour le Havre » (Dhôtel, 2002 : 13).

Enfin, dans la nouvelle « Un Adieu, mille adieux », Roland Darmeaux quitte son pays natal après que sa bien-aimée ait pris la fuite en conséquence du timbre désagréable de sa voix :

La voix de Roland ne s'était pas améliorée après tant de mois de silence. Elle le regarda un instant et s'enfuit. Cela se passait encore sur le sentier le long des rails. Il n'acheva pas sa tournée ce jour-là. Il revint à la poste et jeta son sac dans le bureau, puis il partit pour ne plus revenir. (Dhôtel, 2003 : 38)

En somme, les héros dhôteliens partent tous à un moment donné vers une nouvelle destination, motivés par un événement déclencheur qui vient perturber et remettre en cause leur existence jusqu'alors paisible. Tous décident de s'éloigner, voire même de prendre la fuite, d'autres prennent plaisir à s'égarer, à flâner, à rêver : « Il fallait fuir, et comme il avait peur de ce qu'il possédait de plus beau, la plus merveilleuse histoire de son enfance, il lui fallait se jeter à tous les points cardinaux jusqu'à ne plus rien savoir » (Dhôtel, 1970 : 60).

Philippe Vaillant explique que : « les personnages de Dhôtel sont toujours des personnages en mouvement, en quête de quelque chose ou comme s'ils étaient attirés par quelque chose qui les dépasse, et la fin du roman nous dit ce qui les dépasse » (Dhôtel, 1999 : 129).

Or, ce qui les dépasse c'est la vie même et ils finissent tous, sans exception, par revenir au point de départ. Maria Luísa Real insiste d'ailleurs sur le fait que : « le voyage d'apprentissage [reflète] les changements intérieurs subis par un " moi " qui se déplace... » (*Apud* Seizo et Abreu, 1998 : 158) vers un *ailleurs* et non un voyage immobile qui se limite à rêver de pays lointain.

D'autre part, au cours de leur errance, les héros dhôteliens rencontrent de nombreux personnages et certains vont avoir une influence décisive sur eux. Dans le roman, Florent rencontre, en premier lieu, Thomas Roudart, personnage à l'égard de qui il va éprouver une grande amitié et, lorsque ce dernier lui confirme l'histoire de la chaîne en or racontée par sa marraine, il sent dès lors ce besoin de repartir en voyage. Ce

personnage a donc également la fonction de déclencher, chez le héros, la curiosité de s'évader vers l'horizon qui le fascine. Par ailleurs, au cours de son aventure, Florent fait la connaissance de quatre adolescents : Jonas et Apolline, qui vont l'aider durant la quête de la chaîne en or alors disparue, et Olivier et Laure. Une grande complicité naît entre eux, principalement entre Florent et Laure qui, outre une profonde amitié, ressentent les premiers signes d'un amour naissant. Nous assistons donc à un mélange de sentiments entre ces deux personnages. Michèle Monballin ajoute que :

Cela confirme, à l'envis, que le roman de Dhôtel s'ordonne bien autour d'une quête de sagesse, l'initiation consistant à passer de l'ignorance à la connaissance, ce qui équivaut à une transformation morale ("Être meilleur"). Et cette transformation tient lieu de justification à la réussite de la quête (...). (*Apud* Cesbron, 1996 : 235)

De même, dans *L'Île aux oiseaux de fer*, Julien Grainebis décide de voyager après l'annonce du mariage de sa sœur, comme si cette nouvelle avait brisé quelque chose en lui et éveillé ce besoin intérieur de changer de style de vie, afin de se retrouver lui-même. Suite à son départ, il fait la connaissance d'un jeune homme, Daniel, qui vient à son secours quand sa situation est critique ; néanmoins, ce personnage met également la vie de Julien en péril lorsqu'il le jette par-dessus bord. Cette épreuve, une fois surmontée, a pour but de faire avancer le héros dans son aventure et de lui faire connaître des personnages qui vont avoir la fonction de l'orienter et de l'initier aux coutumes des habitants de l'île, de lui enseigner les règles à respecter : Mr Z, le robot, et ses compagnons de travail ont cette fonction dans son apprentissage. Irène, la psychologue de l'île, va, à maintes reprises, lui sauver la vie et finir par s'enfuir de l'île à ses côtés, les deux se libérant, ainsi, de l'emprise des machines. Entre eux se noue un sentiment très fort qui, rapidement, se transformera en amour. André Dhôtel explique à ce propos :

Et je crois que la quête pour moi est au rebours de ce que l'on entend par ce mot d'habitude. Il ne s'agit pas d'une intuition, d'une recherche ou d'une découverte à faire, mais au contraire d'une conduite telle que le héros le plus maladroit tout comme l'auteur puisse trouver une occasion où l'être aimé (la beauté, *l'autre monde*, etc.) vienne vers lui. (*Apud* Cesbron, 1996 : 39)

Il s'avère donc que les aventures des héros mènent tout droit à ce que tout individu recherche, c'est-à-dire, le bonheur d'être aimé, et les différentes péripéties permettent, avant tout, aux personnages d'être apprivoisés et puis d'apprendre que le bonheur se trouve là où ils veulent.

Dans la nouvelle, c'est l'aubergiste qui déclenche le départ de Roland Darmeaux, puisqu'il lui fait prendre conscience de son handicap et de l'effet que celui-ci a sur les autres. Cette découverte le pousse à, d'abord, ne plus vouloir parler, puis, à quitter sa terre natale. Il rencontre deux personnages, à savoir, Sylvie et une autre jeune fille. Une grande complicité s'installe entre Roland et Sylvie, qui se transformera rapidement en amour, mais, au moment même où il décide d'obéir à sa bien-aimée et de recommencer à parler cet amour devient impossible ; le cœur brisé, le héros quitte sa ville natale :

Un jour elle le pressa de parler, le supplia. Pour rien au monde il n'aurait prononcé un mot, mais il fut pris au dépourvu, parce qu'il désirait passionnément connaître son prénom. Il le lui demanda. La voix de Roland ne s'était pas améliorée (...) Elle le regarda un instant et s'enfuit. (...) il partit pour ne plus revenir. (Dhôtel, 2007 : 38)

Par la suite, Roland fait la connaissance d'une autre jeune fille qui devient très rapidement sa fiancée. Mais, en s'apercevant qu'il n'éprouvait aucun sentiment sincère à son égard, il rompt les fiançailles et s'enfuit à nouveau. Comme nous le fait observer Odile Gannier : « Le voyage suppose évidemment une réalité décrite, le référent (parcours, 'choses vues', personnes rencontrées, mœurs entraperçues...) pour lequel se pose le problème du rapport avec le réel de soi » (Gannier, 2001 : 5).

Par conséquent, les trois héros possèdent un parcours assez similaire, dans la mesure où ils sont tous motivés à partir en quête d'aventures, à la recherche du bonheur suite à la découverte d'une annonce qui vient perturber leur quotidien, mais surtout leur équilibre. Nous pouvons conclure que leur existence bascule et que l'horizon, les lieux inconnus leur semblent être la meilleure destination possible. Cet appel intérieur les encourage à partir, à subir un apprentissage qui leur fera prendre conscience d'eux-mêmes.

De plus, et selon Philippe Blondeau : « une aventure dhôtélienne commence presque toujours par une expérience d'égarement : il faut se perdre pour que quelque chose arrive » (Blondeau, 2003 : 251), c'est pourquoi, les héros dhôtéliens finissent tous, sans exception, par errer, vagabonder, à un moment donné, dans des espaces aux caractéristiques labyrinthiques. L'égarement dans ces lieux aux chemins inextricables est propre à la quête qui se veut initiatique.

Aussi faut-il que, par la suite, un événement inattendu ou une rencontre fortuite se produisent : les lieux labyrinthiques, et à la fois idylliques, apparaissent sous les formes d'une forêt, d'une plaine et d'un champ, c'est pourquoi le héros s'y perd, parce qu'il se laisse prendre aux beautés de la nature. Il y erre avec une sensation de plénitude

et non de crainte – tel était le sentiment qu'éprouvait le chevalier du Moyen Âge. Dans le roman, le héros, Florent, est en état d'émerveillement devant les beautés qu'offre la nature, ce qui fait preuve de son jeune âge et son innocence. Henri Bosco affirme à ce sujet que : « Dans la plaine, je suis toujours ailleurs, un ailleurs flottant, fluide. Longuement absent de soi-même, et présent nulle part, j'accorde trop facilement l'inconsistance de mes rêveries aux espaces illimités qui les favorisent » (*Apud* Bachelard, 1957 : 185).

Un autre espace est également à l'origine de l'égarement du héros : la gare. À ce propos, Philippe Blondeau souligne que « La gare, si présente dans les romans dhôteliens, peut également être considérée comme un avatar de ce motif de l'éloignement » (*Apud* Dhôtel, 2006 : 97-98). Mais il faut, pour cela, aussi, que le personnage soit jeune et innocent pour se laisser aller au rêve, à l'évasion par l'imagination :

Florent s'approcha d'une palissade et vit rouler le train. Il connaissait les avions qui passaient loin au-dessus de Prébaill, mais les trains restaient pour lui un mystère. Sur des wagons, il lut des noms de villes qui étaient aussi sur les cartes de son livre de géographie. C'était beau de savoir que ces wagons seraient bientôt dans ces pays nommés. (Dhôtel, 1970 : 74-75)

Ainsi, par le biais de ses récits de voyage, Dhôtel situe les espaces du dévoilement de la vérité au centre même de l'intrigue : dans *L'Île aux oiseaux de fer*, la mer, et plus précisément l'île où Julien Grainebis vient s'échouer après avoir été jeté par-dessus-bord, sont les lieux du danger, mais aussi de la découverte de la vérité. Gaston Bachelard considère d'ailleurs qu'« en fait, le saut dans la mer ravive plus que tout autre événement physique, les échos d'une initiation dangereuse, d'une initiation hostile » (Bachelard, 1991 : 222). En effet, le héros subit des mésaventures périlleuses bien avant d'arriver sur l'île, dans la mesure où, en pleine mer, il est entouré par des requins. Par la suite, un espace mythique prend place et met d'immédiat le lecteur en alerte, puisque : « [l]es îles mirifiques se situent toujours, séparées du monde connu par de longs, trop longs jours de navigation, dans un Océan inconnu » (Gannier, 2001 : 21). Dhôtel insiste, d'ailleurs, sur le fait que certains endroits de l'île sont restés « sauvages » et que le mode de vie des habitants est très différent de celui auquel Julien est accoutumé, les mœurs y étant quelque peu étranges et le temps y perdant toute sa valeur :

L'île représente l'ailleurs du continent dhôtelien, mais comme tout ailleurs, elle suscite à son tour le désir d'un ailleurs, en sorte que ce qui était refoulé risque de faire retour. L'île,

territoire de la rupture, sera perçue tour à tour comme un espace anti-dhôtelien, comme un espace d'une initiation et comme un lieu de critique. (Perry, 2006 : 70)

Cette étape de la quête une fois dépassée, le héros réussissant à échapper de l'île, se produit un recommencement. L'île, en tant que lieu de renaissance, mais également de transformation, est un passage de l'adolescence à l'âge adulte. Edith Perry complète ainsi notre idée au sujet de cet espace privilégié :

(...) le héros ne quitte plus l'espace originaire pour partir à la recherche d'un être cher ou d'un pays perdu, il part pour se perdre, disparaître et revenir autre. L'île sera alors l'espace d'une transformation qu'elle métaphorise en se transformant elle-même (...).

(...) On peut alors se demander si l'exploration de l'île ne figurerait pas une quête de soi et si cet exil insulaire ne serait pas une épreuve initiatique permettant au protagoniste de passer de l'adolescence à l'âge adulte. (Perry, 2006 : 74)

Rappelons aussi que la mer doit également être envisagée comme un espace symbolique dans le récit de voyage, dans la mesure où elle inspire les péripéties, l'aventure vers une destination lointaine. De par son immensité, elle suggère également le mystère et la découverte de lieux inconnus. Certes, Julien Grainebis a un début d'initiation très dangereux – lorsqu'il se retrouve seul en pleine mer, encerclé par des requins – et cela va continuer, par la suite, puisque les habitants de l'île lui sont également hostiles. Nous estimons donc que la quête intérieure de ce personnage est plus difficile et audacieuse dans la mesure où, intrépide, il prend des risques pour parvenir à s'affirmer et à se retrouver lui-même.

Les héros de Dhôtel – à la ressemblance de son créateur – ne peuvent s'empêcher d'errer, de vagabonder, comme s'ils étaient envoutés par la nature et par toute la banalité ou la simplicité qui en fait partie : « quelle que soit la banalité des lieux explorés, ils sont prétextes à une expérience dont le caractère initiatique est perçu par le personnage lui-même » (Blondeau, 2003 : 252).

Les personnages semblent aller et venir au petit bonheur la chance mais s'ils errent, ce n'est pas par ennui ou par désespoir : c'est qu'ils espèrent toujours trouver un autre lieu, qui ne correspond pas nécessairement à une destination précise, qui n'est parfois qu'une image, ou un rêve, souvent tout proche de la réalité présente. (Blondeau, 2003 : 259)

Dans le récit de voyage, nous observons que les déplacements des héros à travers l'espace (maritime ou terrestre) s'avèrent être, selon Wladimir Kryszinski, un « obstacle, [un] danger, [voire même une] embûche » (*Apud* Seixo et Abreu, 1998 : 290). C'est

pourquoi ces héros, en quête, prennent parfois de mauvaises décisions au cours de leur parcours initiatique et quelques incidents finissent, inévitablement, par se produire malgré eux et à leurs dépens.

Nos trois protagonistes peuvent soit commettre des erreurs, soit être victimes d'injustice ou faire face à des incidents de parcours. Mircea Eliade fait le commentaire suivant : « toute initiation, de quelque ordre qu'elle soit, comporte une période de ségrégation et un certain nombre d'épreuves et de tortures » (Eliade, 1957 : 102). En effet, Dhôtel sème les chemins de ses héros d'embûches qui déclenchent des mésaventures et rendent leur voyage initiatique difficile, toutefois, il est clair que celles-ci sont absolument nécessaires à l'apprentissage de l'initié.

Aussi, dans le roman, Florent est-il accusé injustement du vol de la chaîne en or qui a disparu. Il part donc à sa recherche, en quête de justice et par là-même prouver son innocence et son honnêteté. Or, c'est un mauvais choix, le fait de fuir et de ne pas s'expliquer fait que les autres le considèrent coupable : « De quoi l'accusait-on ? Il s'en doutait, bien sûr » (Dhôtel, 1970 : 89).

Dans *L'Île aux oiseaux de fer*, le héros, Julien Grainebis, est victime de plusieurs incidents qui font qu'il est jeté par-dessus bord par son ami Daniel et se retrouve alors en mer et entouré de requins : « A un moment Julien Grainebis aperçut tout près de lui le corps d'un requin (...) » (Dhôtel, 2002 : 27). Par ailleurs, de nombreuses mésententes entre Julien et les oiseaux de fer viennent compliquer sa situation, ceux-ci voulant, à maintes reprises, l'exterminer. Ces discordes sont causées par notre héros, qui ne respecte pas les règles imposées par les robots et prend des décisions irréfléchies : « Les oiseaux s'abattirent autour d'eux, balançant leurs becs menaçants à la manière des vautours. Sans doute ils ne savaient comment intervenir, pour se jeter sur Julien sans heurter l'enfant, qui n'était pas l'objet de leur colère mécanique » (Dhôtel, 2002 : 70).

Les péripéties de la nouvelle ne sont pas aussi dramatiques et périlleuses que celles des œuvres précédentes, tout se déroulant, surtout, au niveau psychologique et émotionnel. Deux incidents viennent, néanmoins, compliquer la quête de notre personnage : la rupture de la complicité amoureuse entre notre héros, Roland Darmeaux, et Sylvie, puis l'annulation des fiançailles avec l'autre jeune fille, à la suite d'une décision précipitée et irréfléchie : « Non je ne veux pas me taire. Je suis toujours horriblement désagréable. Mais je voulais te revoir une fois. Va-t'en ! » (Dhôtel, 2003 : 42).

Une fois surmontées toutes les étapes de son apprentissage, le héros dhôtelien s'aperçoit, plus ou moins tôt ou plus ou moins tard, que son bonheur se trouve là où il a toujours vécu et que la félicité se trouve, en fait, dans les gestes simples, dans la vie quotidienne qu'il mène auprès de sa famille et de ceux qui l'aiment. Les péripéties, les

défis qu'ils ont dû affronter l'ont aidé à grandir, à acquérir de l'expérience, à savoir observer ce qui l'entoure et à accepter la réalité, malgré les difficultés et la monotonie qui l'accompagnent. Dans ce sens, leur parcours initiatique s'achève en laissant place à une nouvelle-même réalité : ils reviennent au point de départ pour ne plus repartir à la recherche d'un bonheur lointain, puisqu'ils l'ont découvert dans le présent.

## **2 – La re-découverte de soi, le bonheur re-trouvé**

Comme le remarque Robert Mauzi (Mauzi, 1960 : 14), en littérature l'idée du bonheur est une source d'inspiration séculaire. Effectivement, la conception de l'idée de bonheur a passionné les philosophes du XVII<sup>e</sup> siècle et continue, aujourd'hui encore, à susciter l'intérêt de nombreux écrivains, de dont témoignent œuvres d'André Dhôtel. Robert Mauzi ajoute : « Le bonheur est une plénitude de l'âme, qui demeure en deçà des passions, et où règne une raison transparente, mais non point ascétique, gouvernant les jouissances naturelles qui n'impliquent aucun risque de division et rejetant fermement toutes les autres » (Mauzi, 1960 : 21).

La conquête du bonheur est donc un idéal à atteindre, un sentiment unique et personnel que l'individu doit définir selon ses critères de plaisir. Propre à la condition humaine, ce sentiment est amplement discuté par philosophes, écrivains, psychologues, sociologues... Pour André Dhôtel, le bonheur se mérite et s'acquiert par le processus d'apprentissage, par le biais de l'observation du monde, mais également grâce aux expériences de vie, qui fortifient la personnalité et l'âme. Aussi les héros dhôtelien partent-ils en quête de leur identité mais surtout du bonheur :

Le voyage donne à ces romans leur sujet et leur principe d'unité, la matière des péripéties, le rythme ; par lui se révèlent ou s'accomplissent les personnages et, par-delà ces aventures grotesques ou épiques, l'auteur songe à un autre voyage, celui de l'homme pendant son existence. (Bourneuf et Ouellet, 1975 : 99)

Le procédé de déplacement le plus valorisé par Dhôtel est la marche à pied, en effet « Seule la marche à pied permet de connaître vraiment le paysage, et pas seulement les étapes ou les images fugitives. Elle permet d'entrer en communication sereine avec le monde » (Gannier, 2001 : 104). Par conséquent, et parce que les héros dhôtelien portent un regard attentif à leur alentour, la marche à pied leur permet de découvrir et/ou redécouvrir des paysages familiers ou nouveaux, mais principalement de prendre le temps de chercher dans leur intérieur ce qu'ils pensent avoir perdu ou égaré et, ainsi, se retrouver à eux-mêmes.

Dans ce sens, et en reprenant, en partie, Roland Bourneuf et Réal Ouellet : « le voyage qui ouvre l'espace aux hommes apparaît comme une promesse de bonheur » (Bourneuf et Ouellet, 1975 : 126). C'est grâce à cette errance donc que les héros réalisent leur destin, accomplissent leur quête, se re-trouvent, mais aussi ressentent un profond bien-être intérieur. Le bonheur, pour Dhôtel, se construit donc spontanément, par le biais d'un voyage sans destination, d'une errance qui permet à l'âme de vagabonder vers des contrées lointaines, vers un *ailleurs* qui se trouve, en fait, à l'intérieur de l'être lui-même :

Il est, certes, tentant de voir, dans un univers romanesque où le mystère a tant de place, l'expression d'une quête intérieure, d'un itinéraire spirituel qui justifierait le caractère parfois déconcertant des personnages ainsi que la présence d'un ailleurs ou d'un au-delà inaccessible. (Blondeau, 2003 : 56)

Il s'agit bien, au fond, de "neutraliser" l'espace, de l'occuper à titre gratuit et transitoire, comme s'il fallait toujours passer outre, aller vers quelque invisible lumière. Si les lieux sont le plus souvent vides et neutres, c'est finalement que les personnages ont besoin de cette vacuité, au point d'en faire parfois le but véritable de leurs pérégrinations (...). (Blondeau, 2003 : 258)

De façon paradoxale, un sentiment de plénitude envahit nos héros dès qu'ils quittent leur environnement quotidien, mais aussi lorsqu'ils atteignent leur « Graal », c'est-à-dire, leur bonheur. En effet, en partant, en quittant leur quotidien, un dépaysement géographique, mental et cognitif s'opère chez ces derniers. Leur âme n'est empreinte que de sensations et se maintient en état d'alerte pour capter tout ce que la nature lui offre. La reconnaissance une fois effectuée, les héros s'étant rendus compte que le bonheur se trouve à l'intérieur d'eux-mêmes, la sérénité, l'épanouissement s'installent. Par conséquent, les héros partent tous en quête d'eux-mêmes, d'un bonheur perdu, égaré en cours de chemin et qu'il faut avec hâte retrouver. Raymond Christinger observe à ce propos que : « Pour chaque individu l'univers se compose de lui-même et d'un domaine qui lui est d'abord étranger mais qu'il cherche à maîtriser, physiquement et intellectuellement, par une démarche d'ordre général, éternelle : le besoin de [se] connaître » (*Apud* Lamas 1997 : 453).

Dans *Le Récit poétique*, Jean Yves Tadié affirme que le voyage et le dépaysement permettent de représenter mentalement le trajet du voyageur :

Départs sans arrivée, attente de l'inconnu et non des poteaux indicateurs, solitude, malédiction de la révolte (Rimbaud), transgression de l'interdit, quête de l'absolu. Le

chemin, dans tous les récits poétiques du XX<sup>e</sup> siècle, réveille les routes endormies de l'*Odyssée*, des *Romans de la Table Ronde*, de *Don Quichotte*, des *Récits d'un pèlerin russe*. (*Apud* Gannier, 2001 : 115)

Dans la littérature, le voyage initiatique, comme épreuve de formation, est fréquent. L'exil est aussi un thème moteur. Le voyage et le retour sont des pièces essentielles du récit, dans lequel, typiquement, un jeune homme apprend ce que c'est que le monde, et se découvre aussi lui-même, dans une situation extrême. Ce n'est que par le retour devant ses pairs et ses juges que le héros se valide comme tel. (Gannier, 2001 : 121)

Tout comme les personnages du XIX<sup>e</sup> siècle, les héros dhôteliers sont poussés par l'envie de vagabonder et de découvrir le monde, et leur expédition passe par des terres et contrées distantes, mais la satisfaction n'est atteinte que lorsque, finalement, se produit le retour auprès de leur famille. Selon Max Bilen « Il s'agit, toujours d'un cheminement initiatique : retour individuel à l'origine, passage et renaissance. » (*Apud* Brunel, 1988 : 966). Il ajoute également :

On n'est pas peu surpris de constater que l'initiation du héros mythique, reproduite dans l'itinéraire du personnage romanesque peut être mise en évidence dans le cheminement créateur qu'il est écrit par les auteurs eux-mêmes. Dans un premier temps : impression de chaos ; état d'absence et de manque, égarement, détresse, déperdition de soi, rupture et séparation, solitude, impersonnalité, dispersion ; dans un second temps. A la suite d'un sentiment de renaissance : rassemblement, cohésion, autonomie, allégresse, extase ; enfin, dans un troisième temps : métamorphose, reconnue à la découverte de l'unité. (*Apud* Brunel, 1988 : 967-968)

De ce voyage initiatique résulte, incontestablement, un tourbillon de sentiments et de situations permettant aux personnages dhôteliers d'expérimenter « ce sentiment de renaissance » et de prendre, finalement, conscience de la réalité, pour évoluer et apprécier leur existence. Comme le soutient Marguerite Cécile Albrecht : « Alors il devient clair que ces voyages sont davantage des voyages dans le temps de l'intelligence et l'espace du cœur – qu'ils sont la quête toujours recommencé de nos expériences, de notre recherche de l'idéal » (*Apud* Cesbron, 1996 : 163).

Par ailleurs, il est intéressant de constater que notre écrivain-voyageur concède à ses protagonistes quelques caractéristiques qui appartiennent au personnage légendaire Dom Juan : le goût pour l'aventure, pour la quête, pour le changement et pour l'évasion. De plus, comme le dit Pierre Brunel : « Don Juan donne l'illusion du changement par sa mobilité » (Brunel, 1988 : 485) et, curieusement, les héros dhôteliers éprouvent ce

besoin de changement et décident de partir eux aussi, victimes de ce sentiment, de cette chimère.

Tout comme Don Juan, qui part en quête d'un idéal féminin, les héros dhôteliens partent, eux, en quête du bonheur, mais le fait est que, dans tous les cas, la découverte du bonheur se trouve associée à un personnage féminin et à la découverte de l'amour. Nos trois héros, lors de leur quête, rencontrent une jeune fille qui va leur venir en aide. Elles ont toutes trois, donc, les mêmes fonctions : celles d'aider le héros à avancer dans sa quête, de lui faire découvrir les effets de l'amour et de, par conséquent, participer à son bonheur. La complicité qui s'établit entre eux est, dès les premiers instants de leur rencontre, évidente, mais les jeunes filles ne vont hanter l'esprit de nos jeunes héros que lorsque surgit un nouveau sentiment : l'amour. Dans ce sens, Marc Eigeldinger ajoute que : « Le personnage mythique, de même que le poète, a revêtu 'le manteau voyageur', grâce auquel il accélère le rythme de l'aventure dans l'espace aérien, terrestre et maritime, à la poursuite de « cette femme inconnue » qui se dérobe à lui » (Eigeldinger, 1987 : 27) Philippe Blondeau partage, lui-même de cette idée :

Dans tous les cas, la femme est d'abord une représentation privilégiée du mystère qui s'impose au héros à un certain moment de son existence. En terme de fonctions actantielles, elle remplit parfaitement son rôle d'objet de la quête et c'est pourquoi, autant le héros dhôtelien est un être simple et sans histoire, autant l'héroïne, bien qu'évoluant dans la même réalité banale, tend à se constituer comme une image symbolique. (Blondeau, 2003 : 162)

En somme, les héros dhôteliens sont tous à la recherche d'un idéal qu'ils pensaient avoir disparu. Toutefois, le voyage initiatique entrepris par chacun d'eux est le témoignage d'une redécouverte de soi, de sensations qu'ils jugeaient avoir perdues, bien que présentes dans la vie quotidienne de l'homme. Dhôtel fait de ses êtres de papier des êtres pleins de rêve, en soif d'aventure, d'amour, mais surtout de liberté. Max Bilen pense, à propos du voyage initiatique, que :

Le poète, à travers un itinéraire initiatique (impersonnalisation, nouvelle naissance, transmutation ontologique) pareil à celui du héros mythique (épreuves, révélation, apothéose) témoigne de la nostalgie en nous d'une aventure solitaire qui entretiendrait constamment en l'homme le besoin de liberté et d'amour, par laquelle l'écriture égalerait la vie, devenue autre. (*Apud* Brunel, 1988 : 968)

Sur la question du bonheur toujours, nous pouvons suivre Charles Porset pour qui : « le bonheur n'est pas un don, mais le résultat d'un effort, de la volonté d'être

heureux » (*Apud* Biondi et al., 1995 : 487). Voilà pourquoi la quête dhôtélienne n'a pas pour seul but d'assouvir le désir constant de bonheur des héros, afin d'apaiser leur âme tourmentée, mais permet également de remettre en cause leur propre existence :

La quête du bonheur se révèle essentielle pour l'homme. Il ne s'agit pas d'un luxe de la réflexion philosophique, mais de la remise en question des raisons même de vivre, de la recherche d'un accord nécessaire entre les exigences les plus primitives, émanant des régions obscures de l'existence, et les aspirations les plus élaborées de la conscience. (...) On verra tout le mal qu'il se donne pour être heureux, et la part d'erreurs et d'égarements qui entravent sans cesse une chasse maladroite : cela, c'est ce qui revient en propre à la liberté humaine. (Mauzi, 1960 : 81)

En outre, les héros sont des personnages réservés et solitaires et, par conséquent, cette quête, en tant qu'apprentissage, n'est réussie que s'ils comprennent que leur bonheur passe par la relation et le partage avec autrui. À la fin de leur recherche, ils ne peuvent plus vivre séparés du reste du monde. Jacques D'Hondt explique, à ce sujet que : « La raison en est que tous les éléments qui font partie du concept du bonheur sont dans l'ensemble empiriques (...). Toutefois la revendication du bonheur, même abstrait, est mobilisatrice et chacun la recherche » (*Apud* Biondi et al., 1995 : 270).

Dhôtel pourvoit donc ses héros de multiples propriétés, mais toutes visent l'obtention d'un même résultat : la re-découverte de soi/la re-découverte du bonheur. Aussi, au cours de leur parcours, traversant chemins, champs ou sentiers, sur terre ou alors en pleine mer, tous partent-ils, sans exception, à la quête d'un absolu. Motivés par une exaltation incontrôlable, ils marchent tous en direction de l'aventure, à la poursuite d'un idéal. Bien qu'éloignés, et le plus souvent égarés, du chemin qui les mène au réconfort de leur foyer, ces derniers s'éblouissent devant le paysage et Dhôtel se complait à nous le retracer, avec minutie, comme en nous invitant à la contemplation de ces lieux. De plus, coïncé entre le monde réel et le monde imaginaire, le narrateur s'applique à évoquer toutes les étapes et les épreuves accomplies par le personnage principal, tous les obstacles survenus durant cette conquête aux effets magiques : « (...) si vous vous mettez en quête vous piquez droit dans des lieux communs : vous cherchez un clocher, un champ, un point de vue maintenant si vous ne vous attendez à rien, vous serez surpris par des choses insoupçonnables » (Dhôtel, 1999 : 108).

Intervient alors la thématique de l'égarement, car, comme l'observe Marianna Antonella Todero : « Dans des lieux nuls, où le ciel se joint avec la terre, il est normal que les points de repères se brouillent et que les personnages s'égarerent et marchent au hasard » (Todero, 2006 : 128). Et d'ajouter : « Dhôtel, par sa capacité de superposer l'ici

et l'ailleurs peut être catalogué parmi 'ces magiciens du regard, qui dans le banal quotidien, s'acharnent à ouvrir des perspectives autres » (Todero, 2006 : 132).

Dhôtel conçoit que le mystère peut surgir au cours d'un événement, d'un rebondissement, à un moment donné de l'action, pour faire du voyage une aventure inattendue. C'est dire, finalement, comme l'a justement observé S. L. Beckett que la « démarche poétique elle-même constitue un voyage d'exploration, voire une quête. » (*Apud* Cesbron, 1996 : 141).

### **Bibliographie**

- BACHELARD, Gaston (1978 [1957]). *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- BACHELARD, Gaston (1991). *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.
- BIONDI, Carminella, et al. (1995). *La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises : mélanges offerts à Corrado Rosso*. Genève : Droz.
- BLONDEAU, Philippe (2003). *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque*. Paris : L'Harmattan.
- BLONDEAU, Philippe (2006). « Dhôtel citadin ». *Cahiers André Dhôtel : Les lieux d'André Dhôtel*. Paris : La route inconnue, pp.95-102.
- BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal (1975). *L'Univers du roman*. Paris : PUF.
- BRUNEL, Pierre (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Éditions du Rocher.
- CESBRON, Georges (1998). *Colloque André Dhôtel – Angers 6 et 7 Décembre 1996*. Angers : Presses de l'Université d'Angers.
- DHÔTEL, André (1970). *La Maison du bout du monde*. Paris : Pierre Horay.
- DHÔTEL, André (1999). *Ardennes : "Le Pays où l'on arrive jamais"*. Tournai : La Renaissance du Livre, Terres de mémoire, pp. 128-129.
- DHÔTEL, André (2002 [1956]). *L'Île aux oiseaux de fer*. Paris : Bernard Grasset, Les Cahiers rouges.
- DHÔTEL, André (2003). *Un Adieu, mille adieux*. Paris : Gallimard.
- EIGELDINGER, Marc (1987). *Mythologie et intertextualité*. Genève : Éditions Slatkine.
- ELIADE, Mircea (1957). *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, NRF.
- GANNIER, Odile (2001). *La Littérature de voyage*. Paris : Ellipses.
- LAMAS, Estela Pinto Ribeiro (1997). « A errância do mito ou o mito da errância no conto tradicional português », in Ana Margarida Falcão, Maria Teresa Nascimento, Maria Luísa Leal (orgs.). *Literatura de Viagem. Narrativa, história, mito*. Lisboa: Edições Cosmos, pp. 447-453.

MAUZI, Robert (1960). *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Armand Colin.

PERRY, Edith (2006). « Les Romans insulaires d'André Dhôtel, *L'Île aux oiseaux de fer et Ce lieu déshérité* ». *Cahiers André Dhôtel : Les lieux d'André Dhôtel*. Paris : La route inconnue, pp.69-82.

SEIXO, Maria Alzira, ABREU, Graça (1998). *Les Récits de voyages Typologie, historicité*. Lisboa : Edições Cosmos.

TODERO, Marianna Antonella (2006). « Dhôtel : le chercheur d'un nouvel espace ». *Cahiers André Dhôtel : Les lieux d'André Dhôtel*. Paris : La route inconnue, pp.116-131.

TODOROV, Tzvetan (1971). *Poétique de la prose*. Paris : Seuil.

## PETITE NOTE SUR NOTRE CONDITION D'EXILES

**CRISTINA ROBALO CORDEIRO**  
Universidade de Coimbra  
[crobal@uc.pt](mailto:crobal@uc.pt)

**Résumé :** Avant la crise morale qui le touche aujourd'hui le professeur de littérature jouissait, grâce à un outillage pédagogique abondamment fourni par les éditeurs, d'une incontestable maîtrise sur l'ensemble des grands « thèmes » traités par les écrivains. Mais l'exil, tout prestigieux qu'il apparaissait dans les catalogues scolaires, n'est plus ce qu'il était. Les transformations de notre environnement et la réduction, voire l'abolition, des distances, l'effacement de l'idée même de patrie, accusent de plus en plus le caractère littéraire et symbolique de l'exil. S'il reste quelques exilés authentiques dans le monde globalisé, ne faut-il pas aller les trouver là où l'on cherche encore à enseigner la littérature et parmi les professeurs que nous sommes ?

**Mots-clés :** enseignement de la littérature, thèmes, technologie, symbolique, idéalisme.

**Abstract:** Before the moral crisis attaining him/her in our present days, the teacher of literature, used to wield a real power over the whole variety of themes treated by generations of writers, such as Exile. But things have changed. Exile, as prestigious as it appeared in the catalogues of the publishers, is no longer what it was! The striking shortening of distances, the quick fading of the very idea of "homeland", denounces the literary and symbolic essence of Exile. If some genuine exiled people still exist in our globalized world, they are to be found in the class-rooms where literature is taught, among us, teachers

**Keywords:** Literature teaching, themes, technology, symbolic, idealism.

Je confesse que, par un effet de l'âge ou de l'époque, il m'est devenu presque impossible aujourd'hui de séparer ma réflexion sur un thème comme l'exil d'un retour sur notre métier de professeur de littérature.

Placée, il y a trente ans, devant un tel « motif littéraire », je me serais aussitôt mise en devoir, dans un premier temps, de dresser un inventaire, de rassembler un corpus, bref de réduire l'exil à un « lieu » rhétorique, situé, sous le rapport des valorisations affectives, aux antipodes du « *locus amoenus* » mais susceptible du même type d'analyse.

Du reste, le travail d'inventaire et d'organisation m'aurait été largement facilité par un de ces petits ouvrages pédagogiques que les directeurs de collections ont multipliés à partir des années 1960 et où il était traité, par exemple, dans le volume 701 de *La Révolte*, dans le 705 du *Suicide*, dans le 709 de *L'Exotisme* et ainsi de suite... Toute l'expérience humaine, telle que la littérature en a fait sa matière, s'est ainsi bientôt trouvée cataloguée chez Bordas, Hatier ou Hachette, sous des rubriques brutalement claires. Que vous vous intéressiez à l'Argent ou au Mal, il vous suffisait, il vous suffit encore, de consulter la liste de ces publications à usage scolaire pour avoir le sentiment très rassurant de tenir en une dizaine de recueils les diverses expressions poétiques ou romanesques des principaux affects, biens ou maux, intéressant le cœur de l'Homme.

Que tout se réduise, selon les modes et courants de l'épistémologie littéraire, à des thèmes ou à des figures, à des réseaux sémantiques ou à des tropes, la tentation reste la même d'enfermer l'humain dans une combinatoire dont ne peut jamais sortir rien d'absolument nouveau ou, pour reprendre l'extraordinaire formule mallarméenne, de faire tenir « le mystère du monde... dans un Premier-Paris du *Figaro* » (Valéry, 1957 : 708). L'avantage de l'approche thématique sur la doctrine formaliste reste peut-être celui de préserver un certain degré d'initiative chez les écrivains futurs qui, sur le même thème, pourront se livrer à des variations *presque* infinies, tandis que, de son côté, la « poétique » veut contenir le jeu de la création dans un nombre très limité de figures. N'est-il pas ironique néanmoins de constater que même « la rêverie d'évasion » se voit sagement circonscrite dans le répertoire des motifs littéraires susceptibles de « satisfaire les lecteurs d'aujourd'hui »<sup>1</sup>. Il va de soi que l'exil apparaît en bonne place dans ces listes de thèmes proposés par les éditeurs et que de zélés collègues ont pris soin d'illustrer et de présenter à travers un choix de « morceaux » dûment annotés et commentés.

Il m'aurait donc suffi jadis, pour m'acquitter, aussi modestement qu'honorablement, de mon devoir de professeur, de m'emparer de l'une de ces

---

<sup>1</sup> Dos de couverture de la collection Univers des lettres /Bordas, 1970.

anthologies qui, d'Ovide à Hugo, des *Tristia* aux *Contemplations*, de Baudelaire à Camus, recouvrent tout le terrain de l'exil littéraire classique et nous procurent la troublante sensation d'avoir épuisé par avance toutes les modulations des chants possibles inspirés par le mal d'absence. Observons qu'il ne me serait toutefois pas loisible, par les règles du jeu de la laïcité scolaire, de recourir à la Bible et à sa riche veine exilique : c'est donc bien à regret que l'enseignant rémunéré par l'Etat devra délaissier les fleuves de Babylone du Psaume 136 ainsi que la très riche méditation théologique sur la signification de l'exil dans le dessein de Dieu pour s'en tenir à un florilège profane.

Délaissant les textes, toujours singuliers et d'autant plus irréductibles à l'analyse qu'ils sont plus forts, je m'en tiendrai pour l'heure aux idées générales, beaucoup plus faciles à traiter de manière expéditive. Je me demanderai ainsi dans un premier moment ce qu'il en est du concept d'exil dans un monde ramené aux proportions d'un « village global ».

Force nous est bien d'admettre en effet que la technologie de la communication, la rapidité des transports, le franchissement électronique des frontières menace le statut symbolique, sinon la réalité physique de l'exil. Avec la conversation par *skype* ou tout autre type de liaison par internet, l'éloignement a perdu beaucoup de son caractère douloureux. Si l'amour, d'après la jolie définition de Marcel Proust, est « l'espace et le temps rendus sensibles au cœur », reconnaissons que l'amour au XXI<sup>e</sup> siècle ne peut plus régner que sur la moitié de son empire, la distance physique ayant été en partie abolie par la transmission immédiate du son et de l'image, en attendant mieux. Quant au temps, c'est sans doute un autre problème, que nous reprendrons un peu plus bas.

L'idée d'exil souffre d'une autre mutation, liée assurément à la transformation du monde par les applications concrètes du savoir scientifique : la notion de patrie a évolué à tel point que, au moins dans les couches socio-professionnelles supérieures, le cosmopolitisme n'est plus, comme au 18<sup>e</sup> siècle, un idéal mais un état de fait. Or l'exil est défini par le dictionnaire comme « la situation de quelqu'un expulsé de sa patrie » : si le sentiment de patrie disparaît ou s'atténue, l'exil perd beaucoup de son sens.

J'ouvrirai une brève parenthèse. Sans doute parle-t-on aujourd'hui plus que jamais du sort dramatique des réfugiés comme des populations victimes de déportations en masse. Mais ici la misère atteint un tel degré que le terme d'exil apparaît faible et comme nimbé – ou entaché ? – de littérature. Il faut à ce propos préciser que le sentiment d'exil s'apparente à celui de solitude : un exil collectif (comme celui des juifs en Babylonie) correspond à une époque où l'individu n'avait pas encore conquis le statut exclusif que lui accordera la modernité. Et si l'exil, au sens actuel du mot, est bien la

situation de *quelqu'un*, il est douteux que ce terme puisse s'appliquer en toute rigueur au déplacement de groupes entiers.

J'irai même jusqu'à relever l'écart entre la valeur héroïque ou sublime qu'a pu revêtir la notion d'exil dans la tradition et le soupçon qui pèse de nos jours sur le particularisme aliénant des petites communautés d'immigrés repliées sur elles-mêmes et leur culture. On se souviendra à cet égard du discours proféré par V. S. Naipaul recevant le prix Nobel de littérature en 2001 :

A Trinidad, où, nouveaux arrivants, nous formions une communauté désavantagée, cette idée d'exclusion était une sorte de protection, qui nous permettait, pour un moment seulement, de vivre à notre manière et selon nos propres règles, de vivre dans notre propre Inde en train de s'effacer.<sup>2</sup>

C'est en rompant avec cet égocentrisme insulaire de l'exil que Naipaul, devenu « voyageur » s'est ouvert l'accès à la « pensée élargie ». Voyageur, c'est-à-dire *nomade*, au sens où le définissait Jacques Attali en 1998 dans son *Dictionnaire du XXI<sup>e</sup> siècle* :

L'archétype humain du siècle prochain. Ses valeurs, ses idées, ses désirs domineront la société. Le marché fera tout pour le satisfaire, lui permettre d'emporter sa maison avec lui et de rester connecté avec les principales oasis. (Attali, 1998 : 232)

Autant dire que l'exil, dans cette vision futuriste, n'aura bientôt plus sa place sur la planète ou qu'il ne survivra que dans un imaginaire romantique. Car, il y a un *pathos* de l'exil, esthétiquement valorisé, qui nous interdit de tout mélanger : convenons par conséquent de considérer, dans le cadre qui est le nôtre, la seule littérature de l'exil – avant d'évoquer l'exil de la littérature - ce qui est bien notre affaire à nous, professeurs de littérature.

Notons que si les prodiges techniques ont porté un coup sévère, mortel peut-être, à la symbolique de l'exil, la philosophie nietzschéenne avait déjà ébranlé les bases de l'édifice métaphysique avec lequel le sentiment d'exil entretenait une étroite dépendance. Nous nous situons avec l'auteur de *Zarathoustra* sur le plus large plan, à la base de nos valeurs et croyances : le sentiment universel d'exil, au sens extrapolitique du mot, ne peut être interprété que comme résultant du nihilisme accablant le vieil homme. C'est depuis Zénon, le « cruel Zénon », inventeur de la métaphysique, que la raison se sent exilée dans le temps et le mouvement du monde sublunaire. Le platonisme et le christianisme, ces

---

<sup>2</sup> V. S. Naipaul, « Comment je suis devenu écrivain, Deux mondes : discours de réception du prix Nobel », (novembre 2001), cité par Luc Ferry (FERRY, 2009 : 196).

deux figures majeures de l'idéalisme, ont fait de la condition humaine, et en premier lieu de notre condition corporelle, un exil originare. Reconnaissons que la pensée de Nietzsche n'a fait qu'annoncer ce que la technologie a réalisé : la suppression de l'arrière-monde et, par entraînement, de ce « mal du retour » qui faisait écrire à Du Bellay :

Que songes-tu, mon âme emprisonnée ?  
Pourquoi te plaît l'obscur de notre jour,  
Si pour voler en un plus clair séjour,  
Tu as au dos l'aile bien empennée ? (*apud* Allem, 1965 : 335)

Un enseignant expliquant l'*Idée* à son public d'élèves munis de smartphones devra se montrer très ingénieux et très indulgent. Peut-être parviendra-t-il à arracher ses auditeurs au confort de l'immanence (pour ne pas employer le mot « matérialisme », dont on ne sait plus au vrai ce qu'il peut vouloir dire) en leur demandant d'esquisser une psychologie du Regret. C'est que si l'espace a été vaincu par les exploits technologiques, le temps résiste toujours, la mémoire persiste à accuser le manque, l'impatience atteste encore la réalité de la séparation entre deux êtres, entre l'être et son désir.

J'indiquerai au passage que le bergsonisme est venu en somme confirmer le refus de voir le temps comme la punition d'une faute originelle. Ainsi que l'écrit Jankélévitch, chez Bergson, avec Bergson, « le devenir n'est plus la vallée de larmes d'où l'homme, pèlerin perpétuel, ne songe qu'à s'enfuir ; l'homme n'est plus un exilé ici-bas. » (Jankélévitch, 1959 : 268). Je me suis autrefois attachée à montrer comment un poète et conteur comme J. Supervielle faisait de l'éternité et de l'immobilité une espèce de châtement où les vivants connaissent le seul véritable exil.

Mais nous savons combien il est devenu difficile de faire aimer la littérature dans toute sa pauvreté de moyens (et la numérisation ne modifie pas son essence langagière). C'est pourquoi il m'apparaît de plus en plus nettement, à mesure que le développement électronique nous emporte loin de nos sources morales et esthétiques, que l'exil ne sera bientôt plus que celui du professeur de littérature lui-même, où qu'il soit (tandis qu'il épargne, dans une certaine mesure, ses collègues enseignants d'histoire ou de philosophie). Nous tentons de faire aimer la littérature et les grands textes du patrimoine littéraire comme des exilés s'efforcent, bien vainement, de communiquer leur nostalgie en exaltant les beautés de leur royaume perdu. L'enseignement de la littérature est notre Exil : exilés de l'intérieur et rois déchus nous ne vivons que de la protection de l'Etat, dont on peut craindre, dans un monde devenu le meilleur des mondes, qu'elle ait une fin prochaine. A tout le moins aurons-nous eu l'honneur d'être les derniers Exilés.

### **Bibliographie**

ALLEM, Maurice (1965). *Anthologie poétique française. XVIème siècle 1*. Paris : Garnier-Flammarion.

ATTALI, Jacques (1998). *Dictionnaire du XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Fayard.

FERRY, Luc (2009). *Paroles de Philosophe*. Paris : Dalloz.

JANKELEVITCH, V. (1959). *Henri Bergson*. Paris : PUF.

VALERY, Paul (1957). *Œuvres*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I.